BIBLIOTECA
REGIA
MONACENSIS.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Das
Schauspielwesen.

Dargestellt

auf dem

Standpunkte der Kunst,

der

Gesetzgebung und des Bürgerthums.

Von

Wilhelm Hebenstreit.

Wien, 1843.

Fr. Beck's Universitäts-Buchhandlung.

115. D.

Digitized by Google

Etenim cum Roscius artifex ejusmodi sit, ut solus dignus esse videatur, qui in scena spectetur: tum vir ejusmodi est, ut solus dignus videatur, qui eo non accedat.

Cicero pro P. Quintio. 25.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

Gedruckt bei J. P. Sollinger.

Digitized by Google

Vorwort.

Der Inhalt der nachfolgend mitgetheilten Abhandlungen wird, wie leicht vorauszusehen, wohl sehr verschieden beurtheilt oder auch von einer Seite mit eben so großer Billigung als von der anderen mit Bedenken, Zweifeln und Einwürfen aufgenommen, vielleicht sogar mit einiger Entrüstung abgewiesen werden.

Dies ist jedoch der stets sich wiederholende Erfolg eines selbstständigen, parteilosen Urtheils.

Ob ich zu letzterem berechtigt bin, mögen Unbefangene bestimmen; wäre es mir aber darum zu thun gewesen, für jede meiner Behauptungen, zum Schutz und Schirm, Gewährsmänner namhaft zu machen, so würde solches ohne Beschwerde im reichen Maße haben geschehen können.

Was indeß ein ruhig klarer Blick auf das Vorhandene, eine vorurtheilsfreie Beachtung und Verknüpfung von Ursache und Wirkung und die Geschichte von mehr als zweitausend Jahren lehrt, bedarf des übergroßen gelehrten Apparats nicht, vielmehr kann derselbe für den Fall aufbewahrt bleiben, wenn es einem modernen theatralischen Ritter

Digitized by Google

belieben sollte, einen romantischen Kreuzzug gegen Erfahrung und Geschichte zu beginnen.

Einem Kämpen dieser Art, erschiene er auch in der Maske eines Todten, würde ich dann freilich nicht, zornentbrannt, nach dem Vorgange eines politischen Dichters, zurufen:

O Ritter, todter Ritter,
Leg' deine Lanze ein!
Sie soll in tausend Splitter
Von mir zertrümmert seyn;

ei bewahre! ich würde vielmehr seiner etwa schon eingelegten Lanze lediglich einen Windfächer, mit einer entsprechenden Anzahl tüchtiger Beweisstellen verziert, entgegenhalten, was hoffentlich hinreichend seyn dürfte, die beabsichtigten Lanzenstöße abzuwenden wie Seifenblasen, womit Kinder an Körper und Geist ein unschädliches, eigentlich nur sie ergötzendes Spiel treiben.

Wer jedoch einen Kampf, sey es in ästhetischer oder politischer Hinsicht, beginnen und mit Erfolg durchführen will, sollte vor Allem seine eigenen und die Hilfsmittel seines Gegners kennen und abwägen, was ich im vorbemerkten Fall doch auch beachtet zu sehen wünschen möchte.

Eingedenk indeß der Bedeutung des mir angestammten Namens will ich hier nur den Streit vermitteln, nicht den Streit anheben, und wenn ich daher aus inniger Ueberzeugung

Digitized by Google

dem Theater seine ästhetische Bedeutsamkeit, in gewissen Fällen selbst einen politischen Einfluß, und ausgezeichneten Schauspielern eine höchst ehrenwerthe künstlerische Bildungskraft willig zugestehe, so mußte ich dennoch nach sorgfältiger Erwägung der obwaltenden Verhältnisse mich bestimmt fühlen, „allen und jeden wohlthuenden Einfluß der Theateranstalten auf Sitte und Moral, jedes eben so voreilige als unverständige Eindrängen derselben in Schule und Kirche mit Entschiedenheit zurückzuweisen und ihre gänzliche Unfähigkeit dazu auf dem Standpunkte der Kunst, der Gesetzgebung und des Bürgerthums darzuthun."

So unerwünscht manchem Verehrer der Sache und der dazu gehörigen Personen eine solche Darstellung immer auch seyn mag, gerechtfertigt wird sie dennoch durch sich selbst und was man dagegen aufbringen kann, ergibt am Ende sich nur als leere Voraussetzungen und gutgemeinte fromme Wünsche, mitunter auch als Resultate optischer Täuschungen.

Ein wahrhaft unbefangenes Urtheil ist nur von Denjenigen zu erwarten, die das hinter dem Vorhange und den Coulissen sich bewegende Leben kennen, und in dieser Hinsicht bin ich überzeugt, gerade von jenen ausgezeichneten Bühnenkünstlern, welche mit der Kunst es redlich meinen und die ihnen mögliche Kunststufe bereits erstiegen haben, am besten verstanden und gewürdigt zu werden. Wie in der Kunstübung so auch in der Einsicht und Wahrheitsliebe überragen solche Männer Hunderte ihrer Genossenschaft.

Digitized by Google

Uebrigens ist mir jede literarische Erörterung über das Dargebotene, jedes Für und Wider willkommen, wenn nur die Gränzen des Anstandes und der Sitte beachtet und jene Gemeinheit entfernt gehalten wird, die schon öfter in neuester Zeit auf die mannigfaltigste Weise, durch heimliche Zuflüsterungen, durch anonyme Anzeigen und Berichte, sogar durch derlei veranlaßte Mittheilungen von Frauenhänden u. s. w. sich geltend gemacht, dadurch aber auch auf's Entschiedenste als die eigene Taktlosigkeit und literarische Nichtswürdigkeit sich kundgegeben hat.

Gmunden im März 1848.

Dr. Wilhelm Hebenstreit.

Digitized by Google

Inhalt.

Seite.

I. Hat es vormals, insbesondere zur Zeit der Griechen und Römer, eine Schauspielkunst gegeben? 1

II. Gibt es in heutiger Zeit eine Schauspielkunst, und ist der Schauspieler überhaupt, oder in welchem Sinne ein Künstler? 35

III. Die öffentliche Meinung über den Stand des Schauspielers und über sein Gewerbe oder seine Kunst, wie sie war und ist 76

IV. Veranlassung und Grund der überall sichtbaren Charakter-Aehnlichkeit der Schauspieler 128

V. Versuche, welche von Schauspielern unmittelbar ausgegangen sind, ihren Stand höher zu stellen und ihre Zukunft zu sichern 143

VI. Die Benefize-Vorstellungen und deren Einfluß auf die Schauspieler 170

VII. Wie verhält sich der Schauspieler, als Beurtheiler theatralischer Werke, zum Dichter? 185

VIII. Apologie des Theaters, oder, wie kann das Theater zur Verbesserung des Geschmacks und der Sitten beitragen? 201

IX. Erläuterung, Prüfung und Berichtigung der vorstehenden Preisschrift 233

X. Zu welchem Zweck dient denn das Schauspielen? 286

XI. Können Privat- oder Liebhaberbühnen auf die Fortschritte der Schauspielkunst und auf Beförderung der Sittlichkeit einwirken? . . . 310

XII. Welche Eigenschaften muß ein Schauspieler besitzen, um sein Geschäft mit Erfolg zu betreiben? 320

Digitized by Google

Verbesserung.

Seite 64, Zeile 6 von unten, l. Repetiren, statt Veretiren.

Digitized by Google

BAYERISCHE STAATS-BIBLIOTHEK MÜNCHEN

I.

Hat es vormals, insbesondere zur Zeit der Griechen und Römer, eine Schauspielkunst gegeben?

Der berühmte Lessing sagt im letzten Stück der hamburgischen Dramaturgie: „Wir haben Schauspieler, aber keine Schauspielkunst; wenn es vor Alters eine solche Kunst gegeben hat, so haben wir sie nicht mehr; sie ist verloren, sie muß ganz von Neuem erfunden werden“ [1]).

In dieser Behauptung ist klar ausgesprochen, daß es in der Jetztzeit keine Schauspielkunst gibt, und der Zweifel vorgetragen, ob es auch vor Alters eine dergleichen gegeben habe.

Zur näheren Einsicht hierüber führt aber keine Untersuchung über den Schauspieler, als Künstler, vielmehr wird diese so lange unfruchtbar und unnütz erscheinen, bevor man nicht mit dem Wesen des Schauspielens, sey es als Kunst, oder als mechanische Fertigkeit, befreundet ist: ein Gegenstand, der für Ästhetiker und Kunstrichter, für Hohe und Niedere, für Denker und Nachsager von der größten Bedeutsamkeit ist, weil Abhandlungen, Zeitschriften und Lehrbücher, schwindelnd und kreisend, um jene darstellende sogenannte Kunst, wie um die wärmende Sonne, sich drehen und im rüstigen Anschauen ihres Glanzes größtentheils mit Blindheit geschlagen werden, gleichmäßig aber auch ihre Leser und Bewunderer mit Blindheit schlagen.

Ich will versuchen der Sache näher zu treten, jedoch die Frage: „ob wir in heutiger Zeit bereits zu dem Besitz einer Schauspielkunst gelangt sind, oder dahin zu gelangen Aussicht haben,“ so lange auf sich beruhen lassen, bis die Beantwortung der Vor- und gleichsam Hauptfrage erfolgt ist: „Ob es vor Alters eine Schauspielkunst gegeben habe.“

Digitized by Google

Diesen Zweck glaube ich durch eine Erläuterung über Ursprung und Beschaffenheit des griechischen und römischen Schauspielwesens am besten zu erreichen.

Die ersten Anfänge des griechischen Schauspiels kann man nicht in den pythischen Nomos, nicht in die Lobgesänge zur Ehre Appollo's und seines Sieges über die pythische Schlange setzen; sie liegen näher in den uralten Lustbarkeiten, welche die Menschen natürlicher Weise nach vollendeter Einsammlung der Feld- oder Erdfrüchte anstellten, besonders in den Lobgesängen des Bachus, welcher den Weinbau lehrte und dadurch neben Erheiterung und Fröhlichkeit auch weitere Ausbildung beförderte [2]).

So wurde das Weinlesefest die älteste lustige Dionysus- oder Bachusfeier, und die Grundlage aller dramatischen Spiele sind jene munteren Gesänge, die Dithyramben, von Chören gesungen zu Ehren des Bachus; ohne Zweifel so alt, wie seine Verehrung, da Dithyrambus und Bachus für gleichbedeutend genommen werden [3]).

Die Chöre aber, von welchen solche Dithyramben abgesungen wurden, sonderten sich in kyklische und phallische Chöre. Jene galten angeblich dem Nysäischen und ältesten Bacchus (Dionysus), bewegten sich in der Runde um einen Altar, worauf dem Bacchus zum Opfer ein Bock geschlachtet war. Ihr Erfinder soll Arion [4]) gewesen seyn; in jedem Falle reichen sie über 600 Jahre vor Christus hinaus, denn nach der parischen Marmorchronik brachte Cecrops die Bacchusverehrung nach Griechenland, und nach Athenäus lebte Bacchus mehre Jahrhunderte vor Cadmus, nach einer von ihm mitgetheilten Grabschrift auf Ninus [5]).

Die Dithyramben, angeblich zu Ehren des Eleutherischen und jüngeren Dionysus, hießen phallische Chöre und wurden in Prozession abgesungen, bei welcher ein Bock mitgeführt und ein Phallos (die Gestalt eines männlichen Gliedes) vorgetragen wurde [6]). Es war dieß schon eine Erweiterung der Bachusfeier.

Beide Gesangweisen waren aber freudige Lobgesänge auf den Dionysus [7]). Letztere, die Phallika, jedoch mehr muthwilligen und üppigen Inhaltes, was in der Sache selbst lag, als erstere, welche vor-

Digitized by Google

zugsweise Tragödien genannt wurden. Die Fröhlichkeit wurde nämlich durch die Beschaffenheit des Festes selbst bedingt, und man irrt gewaltig, wollte man jenen Tragödien einen ernsten oder traurigen Charakter unterlegen [8]).

Denn Tragödie und Komödie, beide aus den bacchischen Chören entsprungen, waren anfänglich gar nicht oder nur sehr wenig verschieden, beide bestanden vielmehr, als Theile des Bacchusfestes, vorzugsweise aus Tanz und Gesang [9]).

Daher läßt Lucian die Sänger in ältester Zeit zugleich Tänzer seyn; Philostrat der Jüngere in der Weinlese Mädchen und Jünglinge, im bacchischen Tanze fröhlich einherschreitend, Loblieder singen; Plutarch das von den Vorfahren überlieferte Bacchusfest fröhlich und volksthümlich begehen; Maximus Tyrius die Götterfeste unter Landleuten sich bilden, welche zuerst dem Bacchus zu Ehren um eine Weinpresse Chöre führten; Athenäus die Tragödie und Komödie aus Zechgelagen zur Zeit der Weinlese entstehen; Virgil fröhliche Zecher in fröhlichen Liedern an diesem Feste den Bacchus preisen; Tibull den Landmann alsdann das Gesicht sich roth bemalen und künstliche Chöre anführen ꝛc. und daher stellt Hesychius Tragödie, Tanz, Gesang und Komödie auf eine Linie [10]).

Aber auch als Thespis die Prozession des Chors veränderte und einen Schauspieler aufstellte, der zum Zeitvertreib der Zuschauer einen andern Menschen anschaulich machte und solchergestalt sich vom Inhalt der früheren Dithyramben gänzlich lossagte (theilweise war das schon früher geschehen [11]), erschien dennoch die Tragödie nicht ernster und feierlicher Natur. Solon erklärte dessen Vorstellung für grobe Lüge, für ein unverschämtes Spiel, das sich bald in alle öffentlichen Geschäfte einschleichen werde, nicht, wie Lessing meint [12]), weil er gar keine Vermuthung von dem Nützlichen der Schauspiele gehabt, sondern weil er klar die Folgen erkannte, die später auch eingetreten sind. — Thespis dagegen nannte seine Vorstellung ein Kinderspiel, ein unschädliches Kurzweil, wobei aber eben so oft der Ausdruck Tragödie zum Vorschein kommt [13]). Nicht minder schildert Pollux den Thespis als einen Spaßmacher, Dioskorides erklärt

Digitized by Google

seine Tragödien für Späße und Kinderspiele, und auch Horaz setzt ihn ausdrücklich dem ernsten Aeschylus entgegen [13]).

Daß jedoch die Tragödie dem Namen und der Sache nach weit älter ist, als Thespis auftrat, behauptet schon Plato, und damit stimmt nicht nur Aristoteles [15]) überein, sondern Diogenes Laertius [16]) schildert auch ihre fernere Entwickelung also: „Wie Anfangs der Chor allein die Tragödie spielte, Thespis alsdann einen Schauspieler erfand, damit der Chor zuweilen ausruhen konnte, Aeschylus den zweiten, Sophokles den dritten Schauspieler hinzufügte, und so die Tragödie vollendet erschien: — bestand auch die Philosophie u.s.w.

Bentley bestreitet zwar, daß die Benennung Tragödie älter sey, als Thespis; allein es stehen ihm die vorbemerkten Zeugnisse entgegen und seine Gründe sind willkürliche Annahmen und Auslegungen [17]).

Es ist demnach eine undankbare Bemühung, Denjenigen namentlich ermitteln zu wollen, welcher die Benennung Tragödie zuerst erfunden hat. Das Nämliche läßt sich von ihrem späteren Inhalte bemerken. Wo, wie hier, die Grundlage im bacchischen Chore bereits vorhanden war, werden Manche die daran änderten und besserten für Schöpfer und Erfinder gehalten. Sache und Benennung hängen ursprünglich immer zusammen, doch letztere bleibt, wenn auch jene sich ausdehnt und erweitert, oder auch wesentlich sich verändert. Daher scheint es nöthig, noch Einiges über die Ableitung und eigentliche Bedeutung des Ausdruckes: „Tragödie" beizufügen.

Adelung hält es für eine alte, doch alberne Meinung, daß tragoedia vom griechischen tragos (Bock), und ode (Gesang) abgeleitet werde, weil Jedermann zwar wisse, daß tragos einen Bock, nicht aber, daß es auch traurig bedeute, weshalb tragoedia nicht Bockgesang, sondern Trauergesang bedeute.

Man beachtete diese Meinung fast gar nicht, bis sie im J. 1823 wieder von Dr. Adolf Müllner, der kein Bockgesangs- sondern ein Trauergesangs-Dichter seyn wollte, an's Tageslicht gezogen wurde. Zum Erweise aber, daß, auch bei einem veränderten Inhalt und einer

Digitized by Google

veränderten Form, Ableitung und Bedeutung des Namens unverändert bleiben, mögen folgende Umstände dienen.

1. In den Dionysien (Bacchusfesten) wurde dem Bacchus ein Bock (tragos) geopfert, dabei um rauchende Altäre getanzt, und aus dem Stegreif Lieder gesungen, wie solches viele Schriftsteller des Alterthums bezeugen [18]).

2. Die Veranlassung zu diesem Opfer war die vom Bock verursachte Beschädigung des Weinstocks. Darüber entscheiden keine Fabeln, sondern klassische Schriftsteller [19]).

3. Der Bock (tragos) wurde aber auch am Bacchusfeste in Prozession herumgeführt. Es trug alsdann auch Einer den Korb mit Feigen, ein Anderer den Phallos; was jedoch zu Plutarchs Zeiten schon veraltet war [20]).

4. Die den Bacchusaltar umtanzenden Chöre (kyklioi choroi) bestanden aus bockähnlich gekleideten Satyrn, und diese

5. Die Dithyramben, d. i. die Lobgesänge auf den Bacchus singenden Chöre, nämlich die Satyrn, wurden Böcke (tragoi) genannt; denn

6. Die Satyrn gehörten überhaupt zur Prozession des Bacchus und waren ein Bestandtheil seiner Feste [21]).

7. Dann wurde ein Bock zum Preis des (tragischen) Wettgesanges gesetzt, und endlich gehörte

8. der Bock zu den aus Aegypten nach Griechenland verpflanzten Mysterien des Bacchus [22]).

9. Das Etymologium magnum gibt unter den verschiedenen Ableitungen des Worts tragodia auch diese an: weil dem Bacchus ein Bock geopfert, oder ein Bock der Preis des Gesanges war. Daß die Tragödie ihren Namen aber von der viereckigen Gestalt (tetragonon schema) der Chöre habe, ist so wenig zu erweisen, als daß den Tragöden Wein zum Lohn gegeben und daher die Tragödie auch trygodia genannt sey [23]).

10. Wollte oder könnte man aber von allen bisherigen Gründen absehen, so bleibt doch immer der Umstand übrig, daß tragos gar nicht die Bedeutung von traurig hat. Adelung irrte, indem er tragikos, wahrscheinlich zusammengezogen aus tragodikos, mit tragos ver-

Digitized by Google

wechselte und daraus das „träge“ oder „traurig“ bildete. Fällt jedoch die Bedeutung von tragos als traurig weg, so ist auch von der Bedeutung der Tragödie als Trauergesang keine Rede.

Und in der That hatte Adelung auch gar nicht nöthig, jene Benennung anstößig und für die Tragödien des Aeschylus, Sophokles und Euripides erniedrigend zu finden, theils weil der Name mit der Form der Sache, die er bezeichnet, sich nicht verändert, theils weil jene berühmten Tragödien im Alterthume mit einem weit ärgerlicheren Namen belegt wurden. Die hierüber wohl wenig bekannte Stelle im Athenäus [24]) lautet wie folgt:

„Stesichorus, der in der 42. Olympiade, also vor Thespis, lebte, schrieb eine Art Liebesgesänge, welche man ehemals paidika und paidia (Knabenliebe) nannte. Damals war es indeß nicht verwerflich, solcher Liebe sich zu ergeben. Daher brachten denn auch die großen Dichter Aeschylus und Sophokles in ihren Tragödien diese Liebe auf's Theater, jener die der Kinder der Niobe zu einander, dieser die des Achilles zum Patroklus, weshalb Einige die Tragödie auch „Paiderastia“ nennen, und dennoch gefallen solche Gedichte den Zuschauern.“

Daß diese Benennung jedoch den Namen Tragödie nicht verdrängte, ist wohl der deutlichste Beweis, daß der bereits vorhandene Name nach dem veränderten Inhalte und der wechselnden Form der Sache nicht wandelbar ist.

Gar viele Etymologen und Philologen haben auch behauptet, daß früher sowohl Tragödie als Komödie **Trygodia** (Weinhefen-Gesang) genannt sey, und dieserhalb vorzüglich sich auf das Zeugniß des Athenäus bezogen [25]). Allein derselbe sagt ausdrücklich, „die Komödie und Tragödie haben den Zechgelagen zur Zeit der Weinlese ihre Entstehung zu danken, weshalb die Komödie zuerst auch Trygodie genannt sey. Er wollte nämlich lediglich den Ausdruck „trygodia“ erklären, ohne solchen auf **Tragodia** zu beziehen, und daher setzte er hinzu: in der Zeit der Weinlese (tryge). Wenn nun Casaubon [26]) noch einschieben will „und die Tragödie“ (neben Komödie), so ist das ohne hinreichenden Grund, weil in der Bedeutung von Tragödie das Wort **trygodia** nicht vorkommt [27]).

Digitized by Google

Der Vollständigkeit oder des Ueberflußes wegen will ich noch erwähnen, daß der Grammatiker Isak Tzetzes in seinen Prologomenen zum Lykophron die Benennung tragodia von trachaian oden, rauhen, hohen Gesang, ableiten wollte, was jedoch eben so wenig Eingang gefunden hat, als jene Ableitung von der viereckigen (tetragonon) Gestalt der Chöre [28]).

Die bisherige Erörterung ergibt nun, daß Thespis den Chorgesang mit einem Zwischenspiel (episodeion) vermehrte. Diese Episodien, meint Burney [29]), waren in Versen geschrieben und in Musik gesetzt, weil sie der größeren Verständlichkeit wegen (eigentlicher der Aufführung auf offenen Plätzen wegen) in freier Luft abgesungen wurden.

Auf Thespis, der nach Horaz sein Schauspiel auf einem Wagen geführt, mithin eine bewegliche Bühne hatte, folgten zuförderst Phrynichus, Choerilus und Pratinas [30]). Letzterer soll, nach Suidas, die ersten Satyrspiele verfaßt haben, in welchen der Ernst des Bacchusfestes — worin also seit Thespis schon eine bedeutende Veränderung eingetreten seyn mußte — durch die Scherze seiner Begleiter, der Satyrn, gemildert werden sollte. Wir können dieser Bemerkung vollen Glauben schenken, da nach Vitruv, der kurz vor Horaz vom Theaterbau schrieb, ihre wesentlichen Bestandtheile lockender Scherz und reizende Neuheit waren und, wie Horaz hinzufügt, nur dadurch des Zuschauers Ruhe sich erhalten ließ, der eben vom Bacchusopfer kam, vom Weine noch voll und ungebunden sich fühlte [31]). Dessenungeachtet lagen die Satyrspiele der Tragödie immer näher, als der Komödie [32]).

Bis auf Aeschylus, dem Nachfolger des Pratinas, bemalten die Schauspieler das Gesicht mit Weinhefen, wohl auch mit anderen Massen; allein jetzt erhielten die theatralischen Vorstellungen der Griechen Regel und Ordnung. Horaz rühmt von Aeschylus, daß er anständige Kleider und Masken erfand, den Schauplatz auf ein Gerüst baute und die Schauspieler lehrte, ihren Ausdruck erhöhen und auf dem Kothurn einhergehen. Durch Aeschylus und seine Nachfolger Sophokles und Euripides wurden Götter und Heroen auf die Bühne

Digitized by Google

gebracht, und der Eindruck wurde durch Chöre und Tänze vergrößert [33]).

Allein schon Sophokles ging von der ursprünglichen Sitte ab, daß der Dichter selbst sein Gedicht vortrug. Daran hinderte ihn seine schwache Stimme. Er erfand indeß eine gemalte Scene und für seine Tänzer weiße Schuhe (**leukas krepidas**) [34]).

Euripides dagegen paßte sich bereits oder besser mußte sich wohl seiner Zeit anpassen, und die griechische Tragödie fiel so schnell, als sie sich erhoben hatte. Die Ursache wird später angezeigt werden.

Man hat die eben erwähnten drei Dichter also charakterisirt: „Aeschylus vereinigte mit seiner Poesie zuerst den mythischen und epischen Kreis, weckte und nährte den Enthusiasmus für die Republik; Sophokles bot ein hohes Urbild schöner Familien in den heroischen Verhältnissen der alten Welt; Euripides hingegen trug diese Plastik der dramatischen Kunst schon zu Grabe. Oder mit anderen Worten, und im Sinne der bildenden Kunst ist der tragische Styl des Aeschylus für groß, streng, öfter hart; der des Sophokles für vollendetes Ebenmaß und harmonische Anmuth; der des Euripides für reich, üppig, in leichter Fülle ausschweifend, und das Ganze glänzenden Stellen opfernd gehalten und erklärt worden [35]).

Ich glaube indeß doch, daß letztes zum Theil ein voreiliges Urtheil ist, gegründet sowohl auf die Anspielungen des Aristophanes über jenen Dichter, als auf eine, warum soll ich nicht sagen, Verkennung der Wandelbarkeit, welcher die dramatische Poesie wegen der sich gleichfalls verändernden Sitten- und Staatsverfassung von jeher unterworfen war und in aller Zukunft unterworfen bleiben wird. Dieser Umstand wird in der Folge klar werden; wenn aber Aristophanes den Aeschylus auf den Höhepunkt der dramatischen Vortrefflichkeit zu heben glaubt, indem er auf die von Euripides vorgelegte Frage: „wodurch hast du bei den Athenern eine solche Tapferkeit erwirkt" ihn antworten läßt (in den Fröschen), „dadurch, daß ich eine Tragödie geschrieben, in welcher ein kriegerischer Geist waltet," so wäre darauf ganz einfach zu erwiedern, daß Aeschylus durch seine Tragödie „die Sieben vor Theben" jene kriegerische Stimmung wahrlich nicht gefördert und belebt hätte,

Digitized by Google

wäre sie nicht bereits durch die Zeitumstände begründet und angeregt gewesen. Andererseits dürfte auch unschwer nachzuweisen seyn, daß die strengen und schneidenden Urtheile des Aristophanes über Euripides ihre hauptsächlichste Quelle in dem Beifalle hatten, dessen die Tragödien des Letzteren sich erfreuten, mithin in jener Rivalität der griechischen Komödie mit der Tragödie, welche ein leidenschaftloses Urtheil nicht gestattet.

Uebrigens war bei den Griechen die Tragödie unter besonderen Schutz gestellt und der Schauplatz ihr in der Stadt angewiesen. Auf eine allgemeine Verbreitung des dramatischen Talents ist daraus nicht zu folgern; daß es in Athen aber zur hohen Vollkommenheit gelangte, lag in der Natur der Sache. Ueberall außer Athen bewunderte man jene dramatischen Hervorbringungen ohne mit ihnen wetteifern zu können. Der nämliche Fall tritt heutzutage außerhalb der Haupt- und Residenzstädte ein. So viel man also auch in alter und neuer Zeit von der Würde und dem Einfluß der griechischen Tragödie geschrieben hat, immer erscheinen diese thatsächlich doch nur beschränkt und sehr vorübereilend.

Die Komödie hat unstreitig sich mit der Tragödie gleichzeitig entwickelt, denn, wie erwähnt, hatten beide einen gemeinsamen Ursprung, und eine Trennung kann nur durch die Oertlichkeit bewirkt seyn, wo diese oder jene ihren Schauplatz hatte. Darum wird auch die Benennung Komödie vorzugsweise abgeleitet von Dorf (kome) und Gesang (ode), indem sie anfänglich aus einfachen Gesängen bestand, welche dem Bacchus zu Ehren von Schäfern und Landleuten auf Dörfern, besonders in Ikarien, gesungen wurden [37]). Von der Stadt Athen blieb sie angeblich ihres allzu freien Charakters, wohl mehr ihrer Einfachheit wegen ausgeschlossen, doch behielt sie ihren Namen, als sie mit der Ausbildung der Tragödie in dieselbe aufgenommen wurde.

Die parische Marmorchronik enthält darüber folgende Nachricht: „Damals (Epoch. 40) wurde in Athen die erste Komödie auf einer getäfelten Scene von den Ikariensern Susarion und Dolon erfunden gespielt, und diesen ein Korb mit Feigen und ein Faß Wein zur Belohnung gegeben.“ Dies war also die erste vor dem Volk in Athen

gespielte Komödie, welche durch Epicharmus und Phormus später einige Erweiterung erhielt, ohne daß genau zu bestimmen ist, worin diese Erweiterungen bestanden und wem sie eigentlich angehören [38]). Chonnidas, Magnes und Mullus ahmten den Epicharmus nach, hatten indeß immer nur noch den bloßen Chor. — Und dies ist die erste Periode der griechischen Komödie.

Die zweite Periode beginnt mit Perikles. Kratinus führte nämlich Schauspieler ein und theilte die Komödie in Akte; Krates, Plato (Comicus) und Pherekrates verbesserten sie, und zur Zeit des peloponnesischen Krieges brachten Eupolis und Aristophanes sie zur Vollendung.

Beide Perioden umfassen die alte Komödie der Griechen [39]), deren Stoff aus dem Leben damaliger Personen, welche namentlich bezeichnet wurden, möglich treu entnommen war. Man hat zwar die komische Bühne Athens in der Zeit ihrer vollen Freiheit für ein Sittengericht und ein kritisches Tribunal erklärt, und Wieland sogar ihre Freiheit durch öffentliche Sittlichkeit begründet gefunden; allein die Sitten des athenienſischen Volks waren zur Zeit des Aristophanes schon sehr verdorben und die gerühmte Freiheit blieb mehr auf Persönlichkeiten, als auf Gegenstände, gerichtet. Die Wolken und Frösche des Aristophanes, jene gegen Sokrates, diese gegen Euripides, geben den offensten Beweis und wenn er ungestraft Volk und Senat lächerlich machen durfte, so bezeugt solches, daß beide auch nicht mehr ehrwürdig waren [40]), woraus zugleich der plötzliche Untergang der politischen Freiheit zu erklären ist.

Als nämlich Lysander die Herrschaft Athens erlangt hatte wurde den von der Bühne aus Beschimpften gestattet, die Dichter vor Gericht zu ziehen; der Chor, das Organ der Schmähung, wurde aufgehoben [41]), und so entstand die dritte Periode, oder die mittlere Komödie, welche keine Freiheit hatte, Jemand durchzuziehen, außer die komischen Dichter selber. Dennoch mag manche andere Anspielung eingeflossen seyn, weil zur Zeit Alexander's des Großen der Komödie alles und jedes Recht zu tadeln genommen wurde, woraus dann die vierte Periode, die neue Komödie, hervorging, in welcher Stoffe

Digitized by Google

und Personen durchweg erdichtet waren. Von der mittleren Komödie unterschied sie sich durch den Prolog und wurde ohne allen Chor gespielt. Der berühmteste Dichter in ihr ist Menander und es fehlt nicht an Zeugnissen des Alterthums, daß diesem oder auch der neuen Komödie der Vorzug, im Vergleich mit der alten, zuerkannt ist [42]).

Den Ursprung der römischen Schaubühne erzählt Livius. Nicht das Bedürfniß, sagt in solcher Beziehung Schlegel, ihre festliche Muße durch Darstellungen auszufüllen, welche den Geist aus der Wirklichkeit entrücken, brachte die Römer auf die Erfindung theatralischer Ergötzlichkeiten, sondern in der Trostlosigkeit einer verwüstenden Pest, wogegen alle Hilfsmittel unzulänglich schienen, griffen sie zum Schauspiel, als einem Versuch, den Zorn der Götter zu besänftigen. Die hierzu verwendeten Histrionen waren Tänzer aus Etrurien. Diesen etruriſchen oder tuskischen Spielen folgten die atellanischen, von den Osciern entlehnten Spiele, welche bald in eine Possenreisserei des jungen römischen Adels ausarteten, dennoch aber die einzig ursprünglich einheimische dramatische Form der Römer waren [43]). Letztere verdankten mithin den ersten Begriff vom Schauspiel den Etruriern, die Ergießungen der scherzhaften Laune den Osciern, und die höhere Ausbildung den Griechen. Indeß ist diese doch nur hauptsächlich auf die Komödie zu beziehen.

Horaz bemerkt zwar, „man habe nach dem punischen Kriege sich bemüht, das Nützliche des Thespis, Aeschylus und Sophokles aufzusuchen und würdig zu übersetzen;“ allein nach seinem eigenen Geständniß ging es damit nicht vorwärts und, was man auch dagegen sagen und beibringen mag, von einer eigentlichen Tragödie ist bei den Römern keine Rede. Denn selbst die so sehr gepriesenen Tragödien des Seneca scheinen weit mehr redneriſche Uebungen, als für die Bühne bestimmt zu seyn. Außerdem stand die griechische Tragödie zu hoch, als daß die Römer den Weg weiter hätten verfolgen können. Unfähig die Zuschauer zu belehren hielten sie es für besser, Auge und Ohr zu beschäftigen, und wenn sie nicht wörtlich übersetzten, so brachten sie doch nur, und selten, das häusliche Leben der Könige und Anführer auf die Bühne [44]).

Digitized by Google

Auch ahmten die Römer bloß die neue Komödie der Griechen nach. Es scheint nun, als haben die älteren Chronologen die Aufführung des ersten Drama in Rom an das Jahr geknüpft, in welchem der erste punische Krieg beendigt wurde (241 v. Chr.); namentlich bezeichnet man den Livius Andronicus als den Ersten, der darin sich versuchte. Ihm folgten Accius, Naevius, Ennius, Licinius, Plautus, Terentius ꝛc. ꝛc. [45]). Allein, ob sie gleich Griechen in der comoedia palliata, und die römische Toga in der comoedia togata auf die Bühne brachten, ihr Lustspiel erreichte so wenig das griechische, daß vielmehr alles Wesentliche in den ausschmückenden Zuthaten unterging und dieser Luxus bis ins Ungeheure getrieben wurde.

Anmerkungen.

[1]) Wien, 1801, Theil 3. S. 258.

[2]) Athenaeus, Deipnos. II. 2. Edit. Schweighauser; Casaub. de Satyr. poesi. p. 9, 10.

[3]) Dithyrambus appellatur Bacchus. Suidas Tom. 1. p. 583. Edit. Küster. Cambridge 1703. Laeti ac hilares Bacchum versibus canebant, nunc invocantes Dithyrambum, nunc Bromium etc. Athenaeus, Lib. XI. p. 465. Ed. Casaub.

[4]) Procli Chrestom. p. 986, in Photii Biblioth. Rothomagi. 1653. — Scholiast. ad Pindar. Olymp. XIII. v. 25. Edit. Oxon. 1697. p. 145, und Edit. Pauli Stephani in 4. 1699. Mehr darüber in der Ausgabe von Schmid (1616.) Tom. I. p. 307. T. II. p. 247. — Herod. I. 23. — Tzetzes, Prolegg. ad Lycophron. sagt: der Dithyrambus war ein kyklischer Chor, in Korinth zuerst von Arion eingeführt. — Aelian. Var. Hist. Lib. X. 6. Edit. Gronovii, Lugd. Bat. 1731, nennt den Kinesias Kykliōn chorōn poietes, einen Dichter der kyklischen Chöre, und der Scholiast des Aristophanes setzt Kyklioi choroi und Dithyrambendichter neben einander, und zählt zu diesen auch Philoenus, von welchem Plutarch, de musica, sagt, er habe zuerst Singweisen (melē) in die kyklischen Chöre gebracht. — Plato, in Gorgia, braucht chorōn didaskalia und dithyrambōn poiesis abwechselnd und anzeigend, daß der Dithyrambus den kyklischen Chören des Bacchus eigenthümlich angehörte, obgleich er später auch auf lyrische Dichtungen übertragen und daher lieblich singend (meligeros) genannt wurde; cfr. Callimachi epigr. L. — Athenäus erklärt Kyklioi choroi ausdrücklich für Di-

Digitized by Google

thyramben, so daß ein Dichter kyklischer Chöre und ein Dithyrambendichter ganz gleich stehen. Insbesondere hießen jene auch bacchische Chöre, und die griechischen Schauspieler bacchische Künstler (Lib. V. c. 13. p. 318, und c. 28. Edit. Schweigh.) — Daß der kyklische Chor in Dithyramben wetteiferte, erhellet aus Plutarch, Vita X Rhetor. in Andocide, p. 320. T. IX. Ed. Reiske, Lips. 1778. Bediente man sich aber der Dithyramben bei anderen Götterfesten, so geschah solches mit Ruhe und Anstand; denn Dithyrambein (springen, rasen) war im Alterthum nur erlaubt bei den Bacchusopfern. Athenaeus, XIV. 6. p. 628. Edit. Casaub.

[5]) Athenaeus, Lib. XII. c. 40. Edit. Schweigh. führt diese Inschrift an, deren bezeichnende Stelle (latein. übersetzt) so lautet:

— — opes autem nostras hostes concurrentes abstulerunt
Sicut crudum hoedum Bacchae;

oder wie Casaubon übersetzt (XII. 7.)

Opes quibus eram beatus inimici coeuntes
Auferent, hoedum ut crudum quae bacchantur Thyades.

Das Bacchusopfer, bestehend in einem Bock, war also damals schon (angeblich 2013 vor Chr.) gebräuchlich! auch wurde ja der tragische d. i. der kyklische Chor für so alt gehalten, daß man seine Erfindung der Muse Euterpe zuschrieb. Vossius citirt (Institt. poet. Lib. II. c. 12.) eine Stelle von einem unbekannten Dichter in der Anthologie (latein. übersetzt.)

Invenit Euterpe tragici chori multisonam vocem.

[6]) Plutarch de musica, et de cupid. divitiarum, — Donati fragg. de vet. tragoed. et comoed. c. 2. etc. etc.

[7]) Perizonius ad Aeliani Var. Hist. Lib. X. c. 6. »Dithyrambica carmina cantabantur maximo motu et licentia ab ebriis maxime per circulos hominum saltantium circa aras Bacchi, sic dicta a Baccho, qui et ipse Dithyrambus dicebatur. Cfr. ad Libr. III. c. 40. — Procli Chrestom. p. 986. Ed. cit.« videtur autem Dithyrambus in rusticorum lusu et hilaritate inter pocula repertus fuisse.

[8]) Euanthius et Donatus de tragoed. et comoed. sagen: Comoedia vetus ut et ipsa tragoedia simplex carmen fuit, quod chorus circa aras fumantes nunc spaciatus, nunc consistens, nunc revolvens gyros, cum tibicine concinebat. Und Histor. annotat. in Chronicon marmoreum, Edit. Selden. Oxon. p. 201« In initio non tantum nomine, sed aliis etiam multis conveniebant comoedia et tragoedia; utraque enim tum erat carmen autoshedlastikon (aus dem Stegreif) et simplex sine personis aut scenarum ornatu decantatum, utraque erat conviciis plena (beide, die Komödie und Tragödie, waren voller Anzüglichkeiten), et in hoc tantam antiquitus discrepabant, quod comoedia mimo, tragoedia satyrae propius accedentes, haec severe, illa ridicula civium primorum vitia perstringebat. Der

Digitized by Google

ganze Unterſchied beſtand mithin vor Zeiten darin, daß die Tragödie in ernſter ſcharfer, die Komödie aber in lächerlicher Weiſe die Fehler und Laſter vornehmer Bürger rügte.

[9]) Aristotel. Poet. IV. bemerkt ausdrücklich, daß die Tragödie, deren Chöre aus Satyrn gebildet waren, anfänglich mehr getanzt als geſpielt wurde, und aus unbedeutendem Geſchwätz zur ernſten Würde ſich erhoben habe. Eben daſelbſt wird die Entwickelung der Tragödie aus den kykliſchen Chören (den Dithyramben) ernſterer Art, und die der Komödie aus den phallicis abgeleitet. Cfr. Annotat. ad 8.

[10]) Lucian de saltat. Tom. II. p. 277, 280. Ed. Reiz. Amstelod. 1743. — Philostrat. in Iconib; Plutarch. de cupid. divitiar. T. II. p. 527. Edit. Lutet. 1624. fol.; Max. Tyr. Diss. XIV.; Athenaeus, Lib. II. c. 11. Edit. Schweigh. Argentor. 1801 — 1805; Virgil. Georg. Lib. II. v. 384:

inter pocula laeti
Te, Bacche, vocant per carmina laeta; —

Tibull. Lib. II. Eleg. 1.

— Agricola et minio perfusus Bacchi rubenti
Primus inexperta duxit ab arte choros; —

Hesychius, Tom. II. p. 1005. Edit. Alberti, Lugd. Bat. 1767.

[11]) Die Dithyrambenform ſoll bereits Epigenes, als deſſen ſechszehnten Nachfolger Suidas den Theſpis nennt, verändert haben und daher der Ausdruck ſich herſchreiben »Nihil ad Bacchum» (uden pros Dionyson, griech.) cfr. Voss. Institt. poet. Lib. II. c. 12.; Zenobius, Centur. IV. Adag. 40. ſpricht deutlicher darüber: cum poetae antiquitus Dithyrambum in Bacchum canere soleant, poetae postea a consuetudine hac discedentes Ajaces et Centauros scribere sunt aggressi. Quod cum animadverterent spectatores ejusmodi eos dicterio excipere »nihil hoc ad Bacchum;» propterea postea visum iis fuit, Satyros introducere, qui praeluderent, ne viderentur plane Bacchi esse oblitos. — Plutarch, Sympos. Lib. I. c. 1. ſetzt dieſe Abänderung wohl ein wenig zu ſpät an, indem er ſagt »Als Phrynichus und Aeſchylus den Inhalt der Tragödie »Bacchus mit den Satyrn» veränderten und Schreckensſcenen darſtellten, bemerkte das Volk »was hat dies mit dem Bacchus gemein.»

[12]) Dramaturgie, Wien, Bd. 1. S. 239.

[13]) Plutarch, in Solon. Tom. I. p. 95. Edit. Lutet. Par., und Diogenes Laertius in Solon. (Pseudologia, paidia, tragodia.)

[14]) Poll. Onomast.; — Bentley opp. philol. p. 277, 325; ferner in ſeinem Responsum, quo vindicat dissertationem suam de Phalaridis etc. epistolis. Groening. 1787. p. 126, 127. — Horat. de arte poet. v. 275.

[15]) Plato, in Minoe, p. 321. Edit. Stephani. Aristot. Poet. IV.

[16]) Diog. Laert. in Platon. 4. cfr. Athenaeus, Lib. XIV., nach

welchem die satyrische Poesie, wie die alte Tragödie, nur allein aus Chören bestand, und weder Actores noch Histriones (Declamatoren und Gestenmacher) hatte. Pollux. Onomast. IV. 20.

17) Bentley will nämlich, daß Tragodia lediglich den Namen davon habe, daß ein Bock zum Preise des Gesanges gegeben, und dieses allererst zur Zeit des Thespis geschehen sey. Allein der Bock (tragos) war weit früher vorhanden, und der bacchische Chor trat singend auf, mithin konnte die Benennung »tragikoi choroi,« nicht erst zu Thespis Zeiten entstanden seyn, vielmehr war sie bereits mit jener der tragodia vorhanden. Wie erwähnt, läßt Diogenes Laertius anfänglich den Chor die Tragödie allein singen und den Thespis nur einen Schauspieler dazu erfinden, und Solon ist nicht unwillig über die Benennung tragödia, sondern über deren Inhalt. In so fern Thespis allerdings aber etwas Neues hinzufügte, kann er immer auch als Erfinder gelten. So vereinigen sich auch die Epigramme des Dioskorides, auf welche Bentley sich stützt, und die aus Plutarch und Clemens Alex. angeführten Stellen, in welchen Thespis Erfinder des tragischen Spiels heißt. Das erste Epigramm des Dioskorides (latein. von Stanlejus in seiner Ausgabe des Aeschylus, London, 1663) lautet:

Invenit Thespis, per sylvam evexit agrestem
Aeschylus hos lusos — — etc.

Offenbar steht Thespis hier nur, um einen Namen herzugeben, wogegen Horaz unbestimmt die Erfindung einem von jenen zuschreibt: carmine qui tragico certaverunt vilem ob hircum. Man kannte damals schon den Erfinder nicht, und konnte ihn auch nicht kennen. Das zweite Epigramm (in Bentleyi Respons. etc. p. 127. heißt (latein):

Thespis invenit tragicum primus cantum
Cum Bacchus ducat tertium (τρίτον) chorum, cui hircus proemium.

Bentley verwirft nämlich tertium (τρίτον) und liest triplicem (τρίτον) chorum, indem er einen dreifachen Chor annimmt: comicus, tragicus, cyclius, und den tragicus allererst von Thespis datirt. Dies ist jedoch nicht der Fall Denn der kyklische Chor und der tragische sind einerlei, in welchen der Bock um dem Bacchusaltar herumgeführt und dann geopfert, der komische oder phallische Chor aber, wo der Bock in Prozession geführt und ein Phallos vorgetragen wurde. Thespis veränderte aber diese Prozession, erfand einen Schauspieler und der Bock wurde nun ein Preis des Gesanges. So führte also Bacchus in veränderter Gestalt den dritten Chor an, welchen man mit Bentley nun auch den dreifachen (τρίτον) nennen könnte. Eben deshalb aber, weil der Bock (tragos) beibehalten wurde, ehemals als Opfer, jetzt als Preis, behielten auch die Stücke des Thespis den Namen »tragödia,« und Bentley bestreitet mit Unrecht» daß die Dithyramben, die Hymnen des Bacchus,

Digitized by Google

Tragödien genannt sind, weil die zu den Dithyramben gehörigen Chöre nicht tragikoi, sondern kyklioi gewesen sind. Denn die dem Bacchus zugehörigen kyklischen Chöre hießen auch die tragischen (tragikoi), und sind älter als Thespis. Dies erhellet aus einer Stelle in Herodot (V. c. 67. p. 167. Edit. Schweigh.) daß nämlich die Sicyonier das Andenken des Adrast mit tragischen Chören (tragikoisi choroisi) gefeiert haben. Nun will Bentley zwar, daß Herodot den Ausdruck »tragikoi« anticipirt habe, allein ohne Grund, da der Nachsatz lautet »obgleich sie nicht den Bacchus, sondern den Adrast verehrten« und gleich darauf von Klistenes gesagt wird, »daß er diese Chöre wieder dem Bacchus widmete;« ein Beweis, daß sie dem Bacchusfeste angehört hatten. Demnächst ist es auch wohl mehr als unwahrscheinlich, daß Herodot sich eines neuen Ausdrucks zur Bezeichnung einer alten Sache bedient haben wird.

18) Adelung, Kritisches Wörterbuch der deutschen Sprache, sub Tragödie. »Tübinger Literaturblatt, 1823. Nr. 58; Etwas über den tragos, in A. Müllner's Theaterlexikon, Literaturblatt zum Merkur, Dresden, 1824. Nr. 9. S. 35, 36. — Lucian., Bis. accusatus, T. II. p. 802. Edit. Reiz. Amstel. 1743.» In Athen opfern sie nur dem Pan (Stellvertreter des Bacchus) einen nicht castrirten Bock, verzehren dann das Fleisch, und rufen mich zum Zeugen der Fröhlichkeit. — Solinus, c. XVII.; Hesychius in voce Ikarius; Diomedes, Lib. III. in Putschii gram. latin. auct. antiqu. Hannover, 1605. p. 484, 485; Phurnutus de nat. Deorum. »dem Bacchus wird ein Bock geopfert, er selbst soll in einen Bock verwandelt gewesen seyn.«

19) Comentatt. Euanthii et Donati de Tragoed. et Comoed. in Graevii Thesauro Antiqq. graecar. T. VIII., incensis altaribus et admoto hirco id genus carminis, quod sacer chorus reddebat Libero patri, Tragoedia dicebatur, ab hirco hoste vinearum et a cantilena, — Virgil Georg. II. v. 380. seqq.

Quantum illi (viti) nocuere greges — —
non aliam ob culpam Baccho caper omnibus aris
Caeditur;

Ovid. Fast. I. v. 354. — Rode caper vitem, tamen hinc, cum stabis ante aras.
In tua quod spargi cornua possit erit.

Ovid. Metamorph. XV. 114. Vite caper morsa Bacchi mactandus ad aras
— ducitur ultoris;

Id. Pont. Lib. II. ep. 9. v. 31. »nec dabit intonso jugulum caper hostia Baccho;

und Martial. Lib. III. epig. 24. »Vite nocens rasa stabat moriturus ad aras
Hircus, Bacche, tuis victima grata sacris.«

Digitized by Google

20) Plutarch. de cupid. diuitiar.

21) Aristot. Part. IV.; Hesychius erklärt tragoi durch satyroi der Bocksohren wegen; so sagt auch das Etymologium Magnum: die aus Satyrn bestehenden Chöre mit Bocksohren wurden Böcke (tragoi) genannt, oder weil sie behaarte Körper hatten; Plutarch. de capienda ex hist. utillt. p. 383. T. VI. Lips. 1777, läßt den Prometheus dem Satyr, der das Feuer umarmen will, zurufen »Bock (tragos), du wirst dir den Bart verbrennen;» Aelian. Var. Hist. III. c. 40. bemerkt, die Silenen und Satyrn trugen zottige Kleider, um den vom Bachus eingeführten Weinbau und die Ueppigkeit der Weinreben anzudeuten; Pollux, Onomast. Lib. IV. c. 18. führt demnach an, daß die Satyrn das Bocksfell (tragē) trugen, und nicht nur Tacitus (Annal. XI. 31.) erzählt, daß, als Messalina das Weinlesefest feierte, die mit Fellen umgürteten Weiber, wie opfernde Bachanten, umherspranzen, sondern Dionysius Halicarn. berichtet auch, »daß bei einer Nachahmung des griechischen Satyrtanzes die Chöre der Satyrn mit Bocksfellen umgürtet gewesen sind und sie auf dem Kopf steifaufstehende Haare gehabt haben.» (Bd. II. Kap. 7. S. 955. Uebers. von Bengler).

22) Marmora Arundeliana, Edit. Oxon. an. 1676. Sie enthält Epoch. 43. p. 168 folgende Nachricht: »Damals führte Thespis zuerst die Alceste auf und für den Sieger war ein Bock zur Belohnung ausgesetzt;» und auch Eusebius schreibt in seinem Chronicon p. 331. Edit. Maji et Zohrabi, Mediol. 1818: »in der 48sten Olympiade wurde den Wettkämpfenden ein Bock zum Preise gegeben.» Eusebius weicht hier zwar in der Zeitbestimmung von der Pariſchen Marmorchronik ab, und Bentley bestreitet, daß Thespis damals die Alceste aufgeführt habe; allein weder auf dieses noch jenes kömmt es an, sondern »daß ein Bock (tragos) der Kampfpreis gewesen ist,» wie solches auch die folgenden Stellen darthun. — Virgil. Ecl. Palaemon, 3.

An mihi cantando victus non redderet ille
Quem mea carminibus meruisset fistula caprum;

Tibull. Lib. II. Ecl. 1.

Huic (dem Chorführer) datur a pleno memorabile munus ovili
Dux hircus gregis, duxerat hircus oves.

Einen Bock zum Preise zu setzen war also eine weit verbreitete Sitte, und aus der Tragödie bereits auf jeden Wettgesang übertragen. Auch Plutarch, de gloria Atheniens. T. II. p. 348. Ed. Lutet. Par. 1624, weiset darauf hin, wenn er von den Kriegern im Gegensatz der Histrionen bemerkt, »sie führten als Preis ihrer Thaten weder einen Ochsen, noch einen Bock (tragon) mit sich.»

Der Bock war aber auch gleichsam ein Grundpfeiler der Bachusverehrung, denn er hatte sich in einen Bock verborgen gehalten; Ovid. Metam. V. 329: Proles Semeleia capro — latuit. Diese Stelle er-

Digitized by Google

klärt sich unter anderen auch aus Lucian. de sacrificiis, p. 538. T. I. Ed. Reiz.» In Aegypten wirst du wunderliche Dinge erblicken, den Jupiter mit einem Stiergesicht, den Merkur mit einem Hundekopf, den Pan (Bacchus) als Bock ꝛc. Man wird dir aus zehntausendjährigen Schriften erzählen, daß als die von den Giganten bedrohten Götter nach Aegypten gekommen, sie um ihren Feinden verborgen zu bleiben sich theils in einen Stier, in einen Bock u. s. w. verwandelt, und dann diese Thiergestalt und diese Thieropfer beibehalten haben.» — Ueber die aus Aegypten nach Griechenland verpflanzte Bacchusverehrung gibt ziemlich genügende Nachricht Diodor Sicul. Biblioth. histor. Lib. I. c. 13. 15, 18, 22, 23, 25, 28, und indem er berichtet, daß die Aegypter auch den Pan (Bacchus) und die Satyrn ob genitale membrum, als generationis instrumentum, verehrt haben, um dergestalt sich den Göttern für die Fruchtbarkeit ihrer eigenen Nation dankbar zu erweisen, setzt er hinzu (cap. 22,) »daß dieserhalb die Griechen, nachdem sie die Gebräuche des Bacchusfestes und die Feierlichkeiten der Orgien von den Aegyptern überkommen hatten, auch jenes Glied, unter dem Namen des Phallos, in den Mysterien, in Einweihungen, und bei den Opfern des Gottes hoch in Ehren hielten.»

23) Tetragönon Schema, die viereckige Gestalt, gehört offenbar einer spätern Zeit an. Die ersten Chöre bewegten sich in der Runde um den Altar, oder gingen in Prozessionen; in ein Schema wurden sie erst zur Zeit des Aeschylus geordnet (Scalig. Poet. Lib. 1.). Und Athenäus, Lib. V. c. 28. p. 220. Ed. Schweigh. sagt: »In viereckigen Chören sangen die Lacedämonier, die Athenienser aber gaben den kyklischen Chören den Vorzug.» Ueber die Benennung trygodia siehe weiter unten (28).

24) Das Wort tragos ist kein Adjectivum. Dies bemerkte schon Reiske zu einer Stelle Plutarch's de gloria Athen. p. 374. Vol. VII. Ed. Lips. 1777. Auch wird man es in dieser Beziehung fruchtlos bei den Lexikographen suchen.

25) Athen. Deipnos. Lib. XIII. p. 601. Edit. Casaub. 1657. fol. Nach dieser Stelle hat Suidas Unrecht, wenn er jene Liebe zuerst von Anaxandrides auf die Bühne bringen läßt, denn dieser lebte in der 101 Olympiade. Cfr. Voss. de poet. gr. et lat. p. 197. T. 1. Edit. Amstel. 1696. fol.

26) Deipnos. Lib. II. c. 11.

27) In seiner Ausgabe des Athenäus. Aber auch Schweighäuser verwirft dieses Einschiebsel in seinen Animadv. in Athenaei Deipnos T. 1. p. 281.

28) Der Scholiast des Aristophanes (Comoed. IX. cum comm. antiq. Basil. 1547.) sagt in zwei Stellen der Acharnenser ad v. 398—399, und 498, 499. zur Erklärung des Wortes trygodia, »die Komödie wurde früher Trygodia genannt, weil man den Sängern jungen Wein (tryga) zur Belohnung gab, oder weil sie mit Weinhefen (tryx) sich das Gesicht beschmiert hatten.» Zwar übersetzt Burmann (T. 1. Lugd. Bat. 1760.) in

Digitized by Google

der ersten Stelle die Worte »trygodian poiei, mit tragoediam scribit;« allein er vergaß, daß Aristophanes den Euripides mit seinen Tragödien überhaupt lächerlich machen will und hier absichtlich sich des Wortes trygodia bedient. In gleicher Bedeutung kommt es vor in der Wespen v. 1525. Vrgl. Schneider, Krit. Wörterbuch der gr. Sprache p. 542. Bd. 2. Leipz. und Jena 1806. — Der Scholiast des Aeschines in Timarch. hält ebenfalls trygodia und komodia für gleichbedeutend, und bemerkt bei komos erklärend: »Gesang um den Wein.« Cfr. Reiske, Oratt. graec. monum. p. 734. Ed. 1775. Eine ganze Abhandlung über diesen Gegenstand findet man in Rich. Bentley Dissert. de Phalaridis, Themistoclis etc. epistolis, und in dem Responsum, worin er diese Dissertation vertheidigt. Gröningen 1787. S. 163—172.

29) Die Ableitung des Tzetzes verwarf auch Voss. Instit. poet. der fehlerhaften Analogie wegen. Vrgl. 23.

30) Ueber die Musik der Alten, a. d. Engl. von Eschenburg. Leipz. 1781. kl. 4.

31) Horat. de arte poet. v. 275. 599. Barnes tractat. de vet. tragoed. in 1. Ausgabe des Euripides, Cambridge 1694.

32) Horat. ib. v. 233.

33) Marm. Arundel. Ed. Selden. p. 204. in annotatt. histor.

34) Philostr. de vita Apoll. Lib. VI.; Jul. Caes. Boulenger, de Theatro. Lib. 1. cap. 2.

Man hat mitunter behauptet, daß Aeschylus auch schon den dritten Schauspieler erfunden habe und dieserhalb sich auf Themistius, Orat. 26. bezogen. Allein Aristoteles sagt ausdrücklich (Poet. IV.). »Er fing an, statt eines Schauspielers sich deren zwei zu bedienen, und einen Hauptschauspieler (für die ersten Rollen) aufzustellen.« So auch Diogenes Laert. Lib. III. Diese Zeugnisse sind weit älter, denn Themistius schrieb erst 347—387 nach Chr. Letzter irrt indeß bloß darin, daß er dem Aeschylus die Erfindung des dritten Schauspielers zuschreibt, denn er bediente sich eines solchen allerdings später, allein er nahm ihn vom Sophokles. Cfr. Aeschyl. Coeph. v. 665. Pollux. Lib. IV. c. 15. Philostrat bemerkt noch, daß Aeschylus auch den Dialog der Schauspieler erfunden und den Mord hinter die Scene verwiesen habe. Endlich versichert Bentley (in s. Responsum), daß Phrynichus und Aeschylus die Schöpfer der ernsten Tragödie seyen.

35) Barnes l. c.

36) Athenäum, Bd. 3. Stück 1. S. 71.; Schlegel, Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur, Bd. 1. S. 134. Dennoch zählt Aristoteles (Poet. XIII.) den Euripides wegen des tragischen Ausgangs seiner Stücke zu den größten Dichtern; Athenäus nennt ihn den Weisen (sophos), Lib. IV. p. 270. Edit. Casaub., und Cicero schätzt ihn hoch in besonderer Beziehung auf seine trefflichen Sentenzen.

Digitized by Google

37) Nach Athenäus war die Komödie in Ikarien erfunden. Offenbar gilt dies bloß von ihrer geregelten Gestalt. Aristotel. Poet. IV. folgert sie, ganz richtig, aus den phallicis ab, und der alte Grammatiker Diomedes, Lib. III. (in Putschii gramm. lat. Auctt. antiqq.) konnte sie daher auch ableiten apo tōn kōmōn, von den Dörfern, wo sie gesungen wurde. Andre wollen sie ableiten apo tu kōmu vom Schmausen u. s. w.

38) Aristotel. Poet., V. bemerkt, daß die Erweiterung der Komödie bestimmt sich nicht nachweisen lasse, man auch nicht wisse, wer die Masken, Prologe und mehre Schauspieler erfunden habe.

39) Ueber die Perioden der Komödie s. Scalig. Poet. Lib. I., III., IX.; Lilius Gyraldus, Hist. poet. Dial. VI.; Voss. Institut. poet. Lib. II; Donatus, Prolegg. ad Terent. Ed. Lindenbrock.

40) Wieland, Horazens Briefe, Theil 2, S. 261; Aesthetische Ansichten, Leipzig, 1800. S. 168, verglichen mit Aelian. Var. Hist. Lib. II. c. 13; Vavassor, de ludicra dictione Lib. 1; Dehlenschläger, kleine prosaische Schriften. Bdchn. 1. (Stuttgart 1821) S. 16. Und über den Charakter der Athener: Aeschines, Dialogi III. 13. Amstel. 1711. 8; Xenophon, de Atheniens. republica; Dion. Chrysost. Orat. XXXIII. etc.

41) Horat. de arte poet. v. 283. und Epist. Lib. II. 1. v. 155. »formidine fustis ad bene dicendum reducti" (eine köstliche Theatercensur!).

42) Aristot. Nicomach. Lib. II.; Quintil. Institt. orat. X. 1.; Dion. Chrys. Orat. XVIII. et al.

43) Livius, Hist. Lib. VII. c. 2.; Schlegel's Vorlesungen, Bd. 2. S. 5—6.; dess. Bd. 1. S. 41.

44) Horat. Epist. Lib. II. 156.; de arte poet. 285.

45) Ueber die Reihefolge der griechischen und lateinischen Dichter s. Voss. de poetis graecis et latin. p. 197. seqq. Ed. Amstel. 1696., und über den Abstand der römischen von der griechischen Komödie. Quintil. Institt. orat. X. 1.

Digitized by Google

Fortsetzung.

Ich wende mich jetzt zu der schauspieleriſchen Darſtellung des Dichterwerks, und hier kann ſogleich zugeſtanden werden, daß jene Darſtellung ſowohl bei Griechen als Römern nur durch anhaltende Uebung zu erwerben und daher der angehende Schauſpieler genöthigt war, ſich dieſerhalb nicht blos einem belehrenden Unterricht, ſondern auch mancher Beſchränkung ſeiner Perſönlichkeit zu fügen.

Zuvörderſt durfte kein Schauſpieler auf öffentlichem Theater erſcheinen, der nicht bereits das dreißigſte Jahr zurückgelegt hatte [1]). Er bedurfte einer langen Vorbereitung und Einübung, um in den Beſitz aller jener Fertigkeiten zu kommen, welche ſein Geſchäft erforderte, und die theils in Deklamation theils in Aktion beſtanden.

Die Deklamation betreffend, erfolgte die Uebung anfänglich ſitzend, um ſpäter auf der Bühne ſtehend leichter vortragen zu können. Aber auch ſchon ausgebildete Schauſpieler ſprachen in der Früh nicht, ohne vorher die Stimme methodiſch entwickelt zu haben. Dies geſchah dadurch, daß ſie ſolche allmälig erhöhten, um ihrem Sprachorgan nicht durch plötzliche Anſtrengung zu ſchaden. Auf Klang und Deutlichkeit der Stimme ruhte ein ſo hoher Werth, daß die Schauſpieler dieſerhalb ſich ſchmerzhaften Operationen unterziehen und einen ſehr empfindlichen Theil des Körpers mit einem Ringe (fibula) verſehen laſſen mußten [2]). Auch liegend wurden Deklamir-Uebungen vorgenommen und nach beendigtem Spiel ließen ſie ihre Stimme von dem höchſten Ton, den ſie im Vortrage erreicht hatten, allmälig wieder auf den tiefſten Ton fallen, um dieſelbe gleichſam ein- und zuſammen zu wickeln. Ueberhaupt unterzogen die Schauſpieler, um zur vollkommenen Reinheit und Biegſamkeit der Stimme zu gelangen, ſich ſolchen Uebungen, welche unſeren heutigen Schauſpielern und ſelbſt den franzöſiſchen, die noch am meiſten Schule haben, eine unerhörte Zumuthung dünken würden. Allein es gehörte damals auch zum Geſchäft des Schauſpielers die genaueſte Richtigkeit im Vortrage der Versarten; denn wir wiſſen, daß im Alterthum an Rednern und Schauſpielern ſogar die verletzte Quantität einer einzigen Sylbe gerügt wurde. Der

Digitized by Google

Schauspieler Hegelochus beging einen solchen Fehler im Orest des Euripidis und wurde dieserhalb, wie mancher andere, als schlechter Deklamator bitter verspottet.

Solche Beispiele anzuführen und zu beherzigen, verschmähen unsere Schauspieler; sie prunken lieber damit, daß Demosthenes vom Satyrus, Cicero vom Roscius Unterricht in der Deklamation genommen haben; indeß, die besonderen ihnen nicht einmal bekannten Umstände hier abgerechnet, würde kein einziger der jetzt lebenden Schauspieler es wagen dürfen, die Bühne der Griechen oder Römer zu betreten [3]).

Aus Quintilian's rednerischen Anweisungen entnehmen wir, daß die Alten in Rücksicht einer jeden Art der Rede sehr tiefsinnige Betrachtungen über die Stimme sowohl, wie über die Mittel, sie zu heben und zu stärken, angestellt haben. Ja die Ertheilung des Unterrichts „wie die Stimme zu gebrauchen und zu stärken sey" war einer besonderen Profession vorbehalten [4]). Es waren dies die Phonasken bei den Griechen und später auch bei den Römern. Dem feinen Luxus damaliger Zeit zugehörend schloßen sie sich den Tonkünstlern und Aerzten an, übten als Stimm-Meister die Organe in der gehörigen Stärke des Tons, und gaben dafür diätetischen Rath und Arzneimittel. Um den Lungen nicht durch zu große Luftausdehnung zu schaden, wurde die Brust mit einer Binde umwickelt, und wenn wir verschiedene Stellen in der Naturgeschichte des Plinius zusammenhalten, so finden wir wohl mehr als zwanzig Pflanzen namhaft gemacht, welche zur Stimmenstärkung dienen sollten.

Ueberall, besonders beim Recitiren schwerer und großen Nachdruck erfordernden Stellen stand der Phonaskus mit seinem Stimminstrument zur Seite, um nöthigenfalls sogleich Takt und Ton anzugeben. Daher braucht Quintilan den Ausdruck „mit vollem Ton" zur Bezeichnung des höchsten Nachdrucks der Rede. Außer dem Phonaskus, dessen sich gleichfalls öffentliche Redner bedienten [5]), hatten die Schauspieler der Alten auch noch eine Art Souffleur, oder Einsager [6]), und einen Musikdirektor, der dann wohl die Stelle des Phonaskus vertrat.

Nur beiläufig erwähne ich, daß zur Stärkung der Stimme Nero eine neue Erfindung mit Glück versuchte, indem er auf dem Rücken liegend und die Bruſt mit einer Bleiplatte belegt deklamirte [7]).

Die dramatiſche Recitation hieß bei den Griechen Melodie, melos, bei den Römern Geſang, modulatio, modus, canticum. Scheint es doch, daß wegen der Größe der Schaubühnen in Griechenland und Italien die muſikaliſche Deklamation gleichſam nothwendig geweſen iſt [8]).

Die nicht hinreichende Stärke der natürlichen Stimme in ſo großen unbedeckten Räumen, wie die Theater der Alten darboten, und die Schwierigkeit, die Geſichtszüge der Schauſpieler zu erkennen, gaben die Veranlaſſung zur Erfindung der harmoniſchen Vaſen „Echeien" und der Masken, jener zur Verbreitung des Tons über die Bühne, dieſer zur Bezeichnung und Charakteriſirung der Perſonen auf derſelben.

Die Echeien, Schallgefäße, waren nach Vitruv [9]) in Vertiefungen (cellae) geſtellt zwiſchen den Reihen der von den Zuſchauern beſetzten Bänke, und nach Verhältniß der Größe des Schauplatzes verfertigt aus Thon oder Erz. Auch dieſe Erfindung oder deren Anwendung verdankten die Römer den Griechen; denn Mummius brachte ſie zuerſt aus Korinth nach Italien (um 140 vor Chr.). Vielleicht, meint Burney, thaten ſie eine gleiche Wirkung, wie die ſogenannte Whispering Gallery (Flüſter-Galerie) in der Paulskirche zu London, welche durch ihre kreisförmige Bauart den Schall auf eben die Art verſtärkt, wie der Bauch eines Inſtruments; wogegen aber Doni [10]) glaubt, daß jene Schallgefäße in wirklichen viereckigen Kammern geſtanden haben, dergleichen man noch in den Mauern einiger alten Amphitheater vorfindet. Immer aber muß die Stimme der Schauſpieler in feſten muſikaliſchen, mit den Vaſen im Einklange ſtehenden Tönen geweſen ſeyn.

Die Maske hieß bei den Griechen prosopon, bei den Römern persona [11]). Daher bezeichnete man mit dramatis personae die Masken des Schauſpiels, und nach deren Abſchaffung die Perſonen desſelben. Jeder beſtimmte Charakter hatte ſeine beſtimmte Maske, und da dieſe nie wechſelte, ſo waren die Charaktere nach ihrer Eigenthüm-

Digitized by Google

lichkeit auch sogleich zu erkennen. Quintilian und Pollux [12]) geben Verzeichnisse davon. So hatten die Alten eine stehende Mimik, und nach Maßgabe ihrer Dramen auch drei verschiedene Arten von Masken „tragische, satyrische, komische," sämmtlich mit offenem großen Munde, offenbar auch der Verstärkung des Schalles wegen [13]). Lucian spricht noch von einer vierten Art, die den Tänzern angehörte und einen geschlossenen Mund hatte [14]).

Nach Plutarch wurden selbst die deklamirten Jamben von der Kithara und anderen Instrumenten begleitet; doch wird wohl der Musiker dem Schauspieler den Hauptton etwa nur so angegeben haben, wie bei unserem Recitativ dem Sänger der Akkord angegeben wird. Beim Chore hingegen und bei der Gesangspoesie begleitete vielleicht das Instrument beständig die Stimme, Note für Note, und so hätten dann die alten Schauspieldichter eine verschiedene Art des **melos** gehabt, nämlich für die Deklamation der Schauspieler und für die Gesänge.

Die griechischen Dramen bestanden aus dem Monolog, Dialog und dem Chor. Der Chor aber ging in die römische Komödie nicht über. Daher ist auch nicht zu beweisen, daß die **Cantica** oder die Gesänge, wie der griechische Chor, einen Theil derselben gebildet haben. Wahrscheinlicher waren es Zwischenspiele, ganz vom Stück abgesondert, die Arbeiten eines anderen Komponisten oder Dichters [15]). Die Recitirung des griechischen Trauerspiels erfolgte indessen stets unter Begleitung der Kithara, und Sophokles, durch sein schwaches Organ verhindert selbst als Schauspieler (Sänger) aufzutreten, erschien in seinem Trauerspiel „Thamyris" doch als Kitharaspieler [16]).

Die römische Komödie wurde zur Zeit des Terenz mit gleichen und ungleichen Flöten begleitet gespielt, was Burney so erklärt, daß jene im Unisono, diese in Oktaven von einander geblasen wurden. Darüber herrscht indessen eine große Meinungsverschiedenheit.

Der Takt wurde durch Bewegung des Fußes, den man wechselnd aufhob und niedersetzte, angezeigt. Dies war das Geschäft des Musikmeisters oder Anführers (**Mesochoros** [17]), **Koryphaios**). Bei den Griechen hießen diese Taktangeber auch **podoktypoi** und **podophoroi**, wegen des Schlagens und Führens mit dem Fuße, bei den

Digitized by Google

Römern **podarii, pedarii** und **pedicularii**. Die hölzernen oder eiſernen Abſätze der Fußbekleidung, um den Takt hörbar zu machen, nannten die Griechen **krupezia, krypta, krupeta**, die Römer **pedicula, scabella, scabilla**, weil ſie wie kleine Schämel oder Blöcke ausſahen. Der Takt aber wurde auch geſchlagen mit allen Fingern der rechten Hand auf die hohle Fläche der linken, und dann hieß der Taktſchlager **manuductor**, oder man bediente zu gleichem Behuf ſich noch der Auſterſchalen und der Thierknochen, nach dem Zeugniß des Heſychius und des Scholiaſten des Ariſtophanes, was mit der muſikaliſchen Begleitung einen köſtlichen Kontraſt gebildet haben muß.

Das Zeitmaß in der die Deklamation begleitenden Muſik muß indeß auch vom Schauſpieler abhängig geweſen ſeyn, denn Cicero [18]) bemerkt von Roscius, daß er bei vorgerücktem Alter in einem tieferen Ton geſungen und die **tibicines** langſamer habe ſpielen laſſen.

Die Deklamation der Alten würde übrigens uns entweder ein widriges oder komiſches Schauſpiel gewähren und ohne Zweifel iſt es thöricht, ſie bei aller ihr zugeſtandenen Abgemeſſenheit und Beſtimmtheit als ein nachzuahmendes Vorbild anpreiſen zu wollen. Wir finden ſchon beim Philoſtrat und Lucian [19]) manche beherzenswerthe Fingerzeige darüber, und wenn wir die Masken und die Geſtikulation, von welcher ſogleich die Rede ſeyn wird, hinzudenken, ſo werden wir nicht einmal den Demoſthenes und Cicero, weniger noch ihre geprieſenen Lehrer in Deklamation und Geſtikulation, beneiden.

Die Geſtikulation wurde nämlich auch ſchulmäßig gelehrt; auch ſcheint es nicht zu bezweifeln, daß ſie mit Noten vorgezeichnet war und daher durchaus mit der Deklamation übereinſtimmen mußte. Die Griechen nannten dieſe Fertigkeit **orchesis**, die Römer **saltatio**, auch **musica hypocritica** [20]). Nach Quintilian war genau beſtimmt, daß immer der Anfang eines Perioden auch mit einem Geſtus bezeichnet werden mußte, wogegen Andere Einen Geſtus auf drei Wörter verlangen. Das eigentliche Verhältniß iſt hier nicht klar zu machen; allein es mußte wohl die genaueſte Uebereinſtimmung geherrſcht haben, da bei den Römern urſprünglich jene ſeltſame Trennung des Deklamators und Geſtikulators Statt fand [21]). Man datirt dieſe Trennung

Digitized by Google

von der Zeit des Livius Andronicus, der griechische Dramen in römischer Sprache aufführte, wie gewöhnlich diese selbst spielte und bei einer oft geforderten Scene-Wiederholung so heiser wurde, daß ein Sklave den Text vortragen mußte, wozu er dann die Gesten machte. Ohne dieserhalb auf eine weitere Erörterung einzugehen, ist nur darauf zurück zu weisen, daß die **histriones** ursprünglich bloß theatralische Tänzer waren, und es größentheils auch bei jener Trennung blieben. Denn der **histrio** war der eigentliche Gestikulator, der die pantomimischen Bewegungen zu dem machte, was der **actor** recitirte. Daraus ist nun freilich nicht zu folgern, daß der Deklamator einer Bildsäule gleich gestanden sey; allein seine Bewegungen müssen höchst beschränkt sich erwiesen haben, da es das Geschäft des **histrio** war, die Empfindungen von Jenem oder den Inhalt des Vortrags durch *äußere Zeichen* anschaulich zu machen, welche Gestikulation eine nach Regeln eingelernte ganz mechanische Fertigkeit war.

Denn wenn der **histrio** in seinen Gesten einen Fehler beging, so fiel derselbe sogleich in die Augen; man sagte dann von ihm, „er habe einen Solöcismus mit der Hand gemacht“ [22]), und nach Horaz war es ein sehr großer Fehler, wenn er die rechte Hand statt der linken erhoben hatte.

Diese genaue Uebereinstimmung verblieb sogar, als jene Trennung des **histrio** und **actor** aufhörte und beide in Eine Person zusammenfielen. Wie hätten in einer anderen Weise wohl Cicero und Roscius in ihren Deklamir- und Gestikulations-Uebungen gegenseitig stets übereinstimmen können [23]).

Aber auch schon im Alterthum hatte die Gestikulation der Schauspieler einen *größeren* Maßstab, als jene der Redner; daher empfehlen Cicero und Quintilian [24]) deren Nachahmung nur mit Vorsicht. Dem Redner Hortensius, einem Zeitgenossen Cicero's, der auf seine Gestikulation mehr Sorgfalt verwandte als auf die Rede selbst, wurde der Vorwurf gemacht, daß er in seinen starken Bewegungen mit den Händen einem Gaukler und Komödianten gleiche [25]), wogegen aber auch wieder sehr erfahrene und berühmte Komödianten, wie Aesop und Roscius, die Vorträge eben dieses Hortensius häufig besuchten, um

Digitized by Google

die in dem Forum abgelernten Gesten auf die Bühne zu übertragen, wodurch sie ihn als ihren theatralischen Lehrer anerkannten.

Man findet die Aktion auch unterschieden in **saltatio** (**orchesis**) und **chironomia**. Erstere, die **saltatio**, ist wohl die Bewegung des Körpers überhaupt, die Gestikalation im Allgemeinen, der sogenannte von Musik begleitete Tanz [26]). Wenn es daher von einer Tänzerin in der Rolle der Venus heißt „sie tanzte mit den Augen allein," so ist solches auf ihre ausdrucksvolle Augenbewegung zu beziehen und ein Fingerzeug mehr, daß die Masken der Tänzerinnen ein solches Augenspiel gestattet haben müssen. Die **chironomia** dagegen, als Bewegung der Hände in verschiedener Weise, ist nur ein Theil jener Gestikulatio [27]), welche, als **saltatio**, jeder Gattung des Schauspiels eigen blieb und nur nach deren Verschiedenheit sich abänderte. So hieß der tragische Tanz **emmelia**, der im Satyrspiel **sikinnis**, und jener im Lustspiel **kordax** [28]). Der Ausdruck aber, „er tanzte die **emmelia** oder den **kordax**" sagt nichts anderes, als er gestikulirte oder führte eine Rolle aus in der Tragödie oder in der Komödie.

Aus dieser Trennung und Verschiedenheit erhellet zugleich, daß für jede Gattung des Tanzes oder der Gestikulation unterscheidende Merkmale und auch bestimmte gleichsam unabänderliche Regeln vorhanden gewesen sind, mithin durch diese äußeren Zeichen der Inhalt der Sache genau bezeichnet werden konnte. Und so wäre unschwer zu begreifen, wenn, nach Lucian [29]), schon ein einzelner Mime alle Gedanken und Vorfälle einer Tragödie oder eines Epos durch stumme Zeichen ausdrücken konnte. Es ist zwar den Alten für diese Darstellung mimischer Fertigkeit eine außerordentliche Vollkommenheit beigelegt; allein die Aufklärung ergibt sich leicht aus der Bestimmtheit der Zeichen, wohl auch aus der Bekanntschaft mit den mimisch dargestellten Gegenständen [30]). Außerdem mögen wir uns hier nicht durch Lobpreisungen des Alterthums irre führen lassen, denn diese haben eine überaus große Aehnlichkeit mit den Gedichten und Sonetten unserer heutigen Dichter [31]), und es sind Stellen genug vorhanden zum Beweise, daß ein ausgebildetes Schönheitsgefühl nicht überall dem Urtheil zu Grunde lag, vielmehr auch Darstellungen sehr untergeordneter,

Digitized by Google

ſelbſt unanſtändiger Art öffentlich erfolgten und mit rauſchendem Beifall begrüßt wurden [31]). Das bisher Geſagte ergibt nun: „daß Deklamation und Geſtikulation einzig und allein mechaniſch erlernte Fertigkeiten waren und ein Künſtleriſches durchaus nicht aufzuweiſen hatten.“ Für die ſorgfältige Erlernung derſelben erwies jedoch das Alterthum ſich keineswegs undankbar, indeß verlangte es auch immer eine Virtuoſität der Darſtellung; und wenn zahlreich verſammelte Zuſchauer Stillſchweigen und Anſtand beobachteten, beſtellte Aufſeher die Ordnung erhielten und Unruhſtifter mit einer Geldbuße belegt wurden, ſo lag alles Dieſes nur in der Beſchaffenheit des Schauſpiels, des eigentlichen Drama, nicht in der Kunſt des Schauſpielers, und veränderte ſich auch mit jenem. Daher verblieb unter allen Umſtänden dem Dichterwerk die Ehre, nicht dem Schauſpieler; denn nicht blos jenes, ſondern auch die muſikaliſche Begleitung, die ſceniſche Verzierung, die Stellungen, die geſammte Darſtellung ging vom Dichter aus. Der Schauſpieler lernte ſeine Rolle durch wiederholtes Vorſagen des Dichters, war bloßes Werkzeug und ſein geſammtes Verdienſt beſtand in der Genauigkeit, mit der er ſeine Stelle ausfüllte, nicht aber in willkürlicher Bravour und in dem Prunk beſonderer eigener Meiſterſchaft [33]). So verblieb es auch, als jene mündlichen Unterweiſungen der Dichter, geſammelt und in Regeln gebracht, zum Unterricht und zur Ausbildung der Schauſpieler gelehrt wurden. Daher konnte auch Roscius ſeine Lehranſtalt, worin er Perſonen zum öffentlichen Vortrage auf der Bühne abrichtete, ganz profeſſionsmäßig als ein Erwerbmitel behandeln [34]).

Das Schauſpielen, als die Dar- oder Vorſtellung des Dichterwerks, iſt weder bei den Griechen, noch weniger bei den Römern jemals zu den freien oder ſchönen Künſten gerechnet worden, ſelbſt nicht in der ſchönſten Periode der dramatiſchen Dichtkunſt der Griechen. Der Dichter, welcher ſein eigenes Werk vortrug, erſchien nicht als Schauſpieler, ſondern als Schöpfer, als Lehrer. Allein ſchon Plato [35]) zählte die Schauſpieler zu den Miethlingen, die für Geld gedungen waren, etwas zu thun; Ariſtoteles rechnet ſie, wie Kleider und den übrigen Apparat zur Scene; Pollux erwähnt der Schauſpielerei

Digitized by Google

bei Aufzählung der freien Künste mit keiner Sylbe; Lucian nennt den Hypokriten einen Tagelöhner um sieben Drachmen; Athenäus stellt die bacchischen Künstler mit Gauklern, Marionetten, Kopftänzern u. dgl.; Arnobius mit Laufern, Klopffechtern, Stelzengehern und Seiltänzern zusammen; Tacitus setzt sie den anständigen Künsten entgegen, nennt sie Gaukelei und nichtswürdige Belustigung des Pöbels; Possidorus erklärt sie beim Seneca für Augen- und Ohrenbelustigung; Cicero für ars levis; Petronius titulirt das Völklein der Histrionen eine Heerde, eine Bande, und in unzähligen Stellen anderer Schriftsteller wird ihnen das Prädikat „schmutzig, unverschämt, hündisch" ertheilt [36]).

Der bisherigen Erörterung zufolge finden wir im Schauspielwesen der Alten nur Schauspieler mit mechanisch erlernten Fertigkeiten. Davon, worauf unsere Schauspieler, obgleich in allen Bestandtheilen und Zweigen ihrer sogenannten Kunst ohne Gesetz und Regel hin und her schwankend, ihren Anspruch auf künstlerische Charakterdurchführung, mithin auf Künstlerschaft, gründen, ist im Alterthum keine Spur, und daher beantwortet sich die Frage: „ob es zur Zeit der Griechen und Römer eine Schauspielkunst gegeben habe," mit einem einfachen Nein.

Anmerkungen.

[1]) Petit. comment. in leg. att. Lib. 1. T. I. p. 145. in fine, Edit. Wesseling. Lugd. Bat. 1742, »Histrio fabulam ne agito annorum triginta minor.« Der Scholiast des Aristophanes ad nubes 530 spricht zwar von 40 Jahren; dies scheint jedoch sich auf den Redner zu beziehen, denn das von ihm gebrauchte Wort eipein, reden, ist verbum solemne. — Sophokles, der, 28 Jahr alt, ein Trauerspiel aufführte, erschien als Dichter, nicht als Schauspieler.

[2]) Salmasius in der Exercitt. Plinian. ad Solinum p. 541. Edit. Paris. sagt: »pudici habiti tragoedi sunt, quia ad vocem conservandam venere abstinebant, ideoque fibulam peni imponebant.« Freiwillig thaten sie das wohl nicht. Cfr. die Commentaren Grangäus und Comelinus ad Juvenal. Satyr. VI. 73, 379. Die Art der Infibulation aber beschreibt Celsus, Medic. Lib. VIII. c. 25. sect. 3.

[3]) Schol. ad Euripid. Orest. 279, ad Aristoph. Vesp. 561, 577; Cicero, Parod. III. 2. »histrio si paulum se movet extra numerum,

Digitized by Google

aut si versus pronuntiatus est syllaba una brevior aut longior, exsibilatur et explodítur. Schlegel's Vorlesungen, Bd. 1. S. 95, 105.

4) Quintil. Institt. rhet. II. 3. Das zur Stimmflöte dienende Instrument nennt Quintilian tonarium, Cicero fistula, Plutarch syringion, syrinx, hauptsächlich scheint es doch für Redner bestimmt gewesen zu seyn. Indeß nennt Sidonius Appollinar. Lib. I. cap. 2. den Phonaskus einen Vorsänger im Chor; Caelius Aurelius, Lib. II. c. 6 13. IV. 7. einen musicus artifex, musicus praeceptor, magister cantus et vocis moderator; Hesychius: einen Stimmüber, und Varro: vocis suscitabulum cantiumque gallus gallinacius (Gesang vorkrähender Hahn). Nach Quintilian bestand sein Geschäft »praeparare ab imis sonis vocem ad summas.» Vrgl. auch Cicero, de orat. Lib. III. Sueton in Neron. 20. etc. etc.

5) Quintil. l. c.; Cicero, l. c.

6) Albert. Gentilis de actor. et spectat. fabular. sagt: »erant in scena monitores, qui actoribus verba suggererent, si forte memoria laberentur,» und Festus: »histriones in scena habent suos monitores« Die eigentliche Beweisstelle hat Plutarch, reipubl. ger. praescript. p. 241. Vol. IX. Ed. cum notis Xylandri et Reiskii. Lips. 1778. wo der Einsager griechisch hypoboleus, Zuwerfer, Zuflüsterer genannt wird.

7) Der Bleiplatten, lamina, erwähnt Sidonius, Lib. VIII. epist. 9.

8) Burney, Abhandlung über die Musik der Alten. Aus d. Engl. von Eschenburg, Leipzig, 1781, Abschnitt IX.

9) De architect. Lib. V. c. 5., cfr. Pollux, Onomast. Lib IV. c. 19.

10) Doni della musica scenica, T. II. p. 135, seqq. in seinen von Gori und Passeri herausgegebenen Werken; Burney, a. a. O. S. 176, 177; Perrault, Les dix livres d'architecture de Vitruve. Paris, 1684, fol. mit einem Commentar über die Stellung der Scheien im Theater.

11) Gellius, Noct. Att. leitet persona von personare (durchtönen) ab, Scaliger Poet. Lib. I. c. 13. von peri sōma (gr.), fictus habitus pro vero. Offenbar ist jenes vorzuziehen; denn hätten die Römer aus dem Griechischen schöpfen wollen, so lag ihnen ja prosopon viel näher.

12) Quintil. Institt. rhet. Lib. II.; Pollux IV. 19; Histoire universelle des theâtres; Paris, 1779—1800. T. II. p. 159 mit Abbildungen.

13) Pollux, l. c.; Terentii Comoediae, sumptibus Hieronymi Mainardi, Urbini, 1736, fol., aus welchen man nicht bloß die Masken, sondern auch einen Theil des Kostums und der Gestikulation kennen lernt. Ungemein charakteristisch ist die besondere Haltung und das verschiedene Zusammenfügen der Finger, was mit der Chironomie in genauer Verbindung steht. Wer mehr vom Kostum der Histrionen und dessen Farbe wissen will, lese Donatus de vetere tragoed. et comoed.;

Digitized by Google

Pollux, Onomast. IV. 18. Die Kleidung eines Kitharisten beschreibt Lipsius, Elector. Lib. II. p. 335. Ed. Antwerp. 1637, »ein buntgeschecktes Kleid mit Figuren bis zu den Füßen herabhängend, ein Oberkleid beide Arme bis auf die Fingerspitzen deckend, Gürtel u. s. w.

13) Lucian. de saltat.; von den anderen Masken macht er eine furchtbare Schilderung.

15) Donatus ad Terent. sagt: »Diverbia (die Dialogen) histriones pronuntiabant, cantica vero temperabantur modis, non a poeta, sed a perito artis musices factis.«

16) Plutarch. de musica, p. 559. Ed. Francof. interprete Xylandro, »chromatico genere et rhythmo nusquam ne hodie quidem tragoedia utitur; cithara autem, quae tragoediam multis saeculis anteit, ab initio usa est. Aristoteles nennt in Problem. 49. die zur Deklamation gebrauchte Tonart,» die schicklichste für die Kithara (kitharōdikōtaten tōn harmoniōn). — Athenaeus, Lib. I. c. 17. — Und in Beziehung auf die Begleitung der römischen Komödie mit Flöten bemerkt Diomedes (in Putschii gram. lat. auct) »quod si quando monodio agebat unam tibiam inflabat, si quando synodio utriusque.» Servius dagegen sagt: tibiae Serranae dicuntur, quae sunt pares et aequales habent cavernas; Phrygiae, quae impares sunt et inaequales habent cavernas. Carpzov ist der Meinung: dextras appellatas, quae a dextra parte, quum caneretur, foramina habebant, quae a sinistra e contrario sinistras nominatas esse, und im Apulej. Florid. III. heißt es: ita enim constructae erant tibiae, ut quae dextris erant foraminibus, iisdemque paulo angustioribus et dextrae inde nuncuparentur, sonum acutum referrent, quando gravitas in actione regnaret, quae vero sinistris et latioribus acutiorem sonum halarent, quum ioci facetiaeque occurrerent. Diese Erklärung könnte wohl genügen.

17) Pollux, IV. 18.

18) Cicero de legg. »in senectute numeros in cantu ceciderat, ipsasque tardiores fecerat tibias.»

19) Philostrat. in vita Appollon. Tyan. Lib. IV. c. 9. erzählt, daß als ein nach Hispalis gekommener Schauspieler mit weit aufgerissenem Munde zu deklamiren angefangen habe, die meisten Zuschauer davon gelaufen sind, als wären sie vor einem bösen Geist in Schrecken gerathen. Lucian spricht kaum anders in dem Dialog des Solon und Anacharsis, und de saltat. pag. 284, T. II. Ed. Reiz. »der in der Larve brüllende Histrio schien mit weitgeöffnetem Munde die Zuschauer verschlingen zu wollen.» Und als die Eumeniden des Aeschylus aufgeführt wurden, berichtet Pollux IV. 15, bestand der Chor aus 50 so furchtbar dekorirten Personen, daß schwangere Frauen Fehlgeburten machten, und Juve-

Digitized by Google

nal, Satyr. III. 175 läßt sogar Kinder im Mutterleibe darüber erschrecken:

In gremio matris formidat rusticus infans.

Noch mögen folgende Stellen auf die Beschaffenheit der Deklamation bei den Alten hindeuten. Apulejus, Lib. IV. Miles. sagt: Comoedus sermocinatur, tragoedus vociferatur; Horat. Lib. I. epist. 3.: tragica desaevit et ampullatur in arte; Persius, Satyr. 5.: fabula seu moesto ponatur hianda tragoedo; Juvenal. Sat. 6.: grande Sophocleo carmen bacchamur hiatu; Prudentius, Lib. I.: grande per hiatum carmen anhelat etc. etc.

20) Pollux., IV. 18.

21) Livius, Hist. VII. 2.: Duclos in seinem Diction. encyclop. (sub voce Deklamation) meint, L. Andronicus habe so lange gesungen und agirt (getanzt), bis er heiser geworden, und dann die Fortsetzung einem Anderen übertragen.

22) Soloecismus erklärt Gellius in der Noct Att.; Horat. Epp. II. 1. 202. Der Ausdruck Solöcismus bezieht sich auf Alles, was nicht in der Regel ist, was mißlingt, daher sagt ein römischer Satyriker auch

Soloecismum facit mentula

23) Macrobius, Lib. III. c. 14. p. 459, Edit. Gryphii, rühmt nämlich den Cicero und Roscius nach, daß indem Einer deklamirte, der Andere gestikulirte, beide dann Phrasen und Gesten veränderten, und dennoch immer übereinstimmten.

24) Cicero de orator. Lib. III. 26. »ne gestus quidem omnis ac motus a Comoedis petendus est, quanquam enim utrumque eorum ad quemdam modum praestare debet orator, plurimum tamen aberit a scenica. nec vultu nec manu, nec excursionibus nimius.» So auch Quintilian. Institt. rhet. I. 2. »dandum aliquid Comoedo quoque, dum eatenus qua pronuntiandi sententiam futurus orator desiderat.»

25) Gellius, Noct. Att.; I. 5.; Valerius Maximus, Lib. VIII. c. 10. »ut foro petitos gestus in scenam referrant. Wie wenige gute Deklamatoren und Gestikulatoren aber vorhanden waren, sagt Cicero auch in jener Stelle (de Orat. 1.)» quis ignorat, quam pauci sint fuerintque, quos animo aequo spectare possimus.

26) Pollux. IV. 18.

27) Quintilian. sagt: »Chironomia est, ut nomine declaratur, lex gestus.» In dem Ausdruck lex liegt das Bestimmte, genau Vorgeschriebene, das Gesetzmäßige.

28) Pollux am angeführten Ort u. A.

29) Lucian. de saltat.; Aristoteles meint zwar auch, der Tänzer könne ohne Poesie, mit Hülfe des Rhythmus und des Taktes, menschliche Sitten darstellen; doch wird wohl, wenn diese nicht bereits bekannt sind, solches stets höchst unvollkommen geschehen.

Digitized by Google

30) Vergleichen wir hier Schlegel's Vorles. Bd. I. S. 95, und Engel's Mimik, Theil II. S. 30 und 60, so werden wir wohl auch der Bemerkung beistimmen müssen, daß jene mimische Darstellungskunst der Alten sich nie mit eigenen Erfindungen beschäftigte, sondern mit den schon längst bekannten Fabeln der Mythologie und der älteren Geschichte, wodurch mit der im Texte erwähnten Bestimmtheit der äußeren Zeichen alles Wunderbare sich auflöset.

31) Der vorstehenden Bemerkung zufolge konnte daher Manilius dem Pantomimen immer nachrühmen:

Omnis fortunae vultum per membra reducit cogetque videre
Praesentem Trojam Priamumque — — cadentem.
Quodque agit id credes stupefactus imagine veri.

Und von einer mimischen Tänzerin enthält die Anthолog. Lib. IV. c. 25. noch ein Epigramm, welches in lateinischer Uebersetzung lautet:

Ornamentum urbis, deliciaeque hominum,
Pes tuus atque oculus, acite digitique micantes
Et longe Musas et superant Veneres.

Man sollte glauben, dies wäre erst vor wenigen Tagen geschrieben!

32) Pollux, IV. 14. erzählt von einem Tanze, in welchem die griechischen Frauen die Schuhe über die Schultern werfen mußten, und die Zuschauer laut aufjauchzten vor Bewunderung, wenn sie die hoch erhobenen Beine erblickten. Bentley, zu dessen Zeit die Ballettänzerinnen in der Fußerhebung noch nicht zur heutigen Vollkommenheit gelangt waren, wirft sich zum Vertheidiger der griechischen Damen auf und will einen gymnastischen Tanz daraus machen, indem er statt gynaikōn, der Frauen, gymnikōn liest. Allein das ist nur eine Grille eines überaus gelehrten Mannes (in s. Respons. cit. p 149), der gewiß wußte, daß jener Tanz seinen eigenen Namen hatte, Eklaktismos, vom Hesychius als eine Ausschuhung erklärt, und von dem Aristophanes in den Wespen sagt: »das Bein hebt sich himmelhoch und — der podex dehiscit.« — Und daß die griechischen Damen nicht so verschämt im Tanze waren, wie Bentley zu glauben vorgibt, darüber finden wir zwei merkwürdige Stellen im Alciphron, und im Athenäus. Dort (Epistoll. Lib. I. ep. 39.) entstand bei einem fröhlichen Gastmal zwischen zwei Damen Tryallis und Myrrhine ein ernster Streit darüber »utra meliores et leniores ostendere possit nates«, und der Streit wird ganz praktisch vor den Augen der ganzen Versammlung d. i durch Einnehmung des Augenscheins und Vergleichung der von beiden Damen ausgeführten Bewegungen ihrer Sitztheile entschieden. Alciphron's Schilderung ist ganz köstlich, unsere Damen müssen jedoch die vorhandene deutsche Uebersetzung zur Hand nehmen. In der zweiten Stelle berichtet Athenäus (Lib. XII. in fine), daß zwei hübsche Töchter eines Landmannes ebenfalls sich nicht einigen konnten »utra pulchriores nates haberet« und dieserhalb sich auf öffent-

Digitized by Google

licher Straße ausgeſtellt hatten. Da man dieſen Streit Philoneikia yper tēs pyges (Wettſtreit über die posteria) nannte, ſo muß er auch nicht ganz ungewöhnlich geweſen ſeyn. Jener beim Alciphron erwähnte Tanz iſt jedoch nur auf die Bewegung der Lenden und der Hintertheile beſchränkt, und führt in ſo fern den Namen Apokinos (Pollux, IV. 14), er iſt uralt und auch lange üblich geblieben. Cfr. Juvenal. Sat. XI. 162; Martial. V. 70; Arnobius, Lib. II. p. 73, Lugd. Bat. 1651, et al.

[83]) Dacier, remarques sur la Poetique d'Aristotel. p. 109; Schlegel's Vorleſ. Bd. I. S. 95.

[84]) Cicero pro Roscio. Der ganze Rechtsſtreit betraf die Schadloshaltung aus einem ſolchen Geſchäft.

[85]) Plato, Lib. II. de republ. nennt ſie ergolabus, Miethlinge; Aristotel. Proleg. Sect. XIX. die von der Scene, Nachahmer der Heroen ꝛc. Pollux, IV. 1; Lucian. Icaromenip. p. 786, 787. T. II. Edit. cit.; Athenaeus, Lib. XII.; Tacitus, Annal. XIV. c. 14, 15. et IV. c. 14. »Ludicrum levissimae apud vulgum oblectationis;» Possidorus ap. Senec. »ludicrae artes sunt, quae ad voluptatem oculorum et aurium tendunt, qualis scenica et histrionica.» Cfr. Senecae Ep. 88. p. 564. Edit. Lips. et Antv. 1652. Dieſen Brief mögen unſere jungen Aeſthetiker nur recht fleißig leſen und beherzigen.

[86]) Pollux, VI. c. 30. etc. etc.

Digitized by Google

II.

Gibt es in heutiger Zeit eine Schauspielkunst, und ist der Schauspieler überhaupt, oder in welchem Sinne ein Künstler?

In der vorstehenden Abhandlung ist, wie mir scheint, der Standpunkt hinreichend bezeichnet, aus welchem der Deklamator und Gestikulator, die Schauspieler damaliger Zeit, in Beziehung auf Kunst oder mechanische Fertigkeit betrachtet werden müssen, und es hat solchergestalt sich ergeben, daß dort ein wahrhaft Künstlerisches nicht vorhanden, mithin von dem Bestehen einer Schauspiel k u n s t auch nicht die Rede seyn konnte.

Allein daraus, daß es im Alterthum keine Schauspielkunst gegeben hat, ist keineswegs der Schluß zu ziehen, daß es auch in heutiger Zeit keine gebe. Denn eine Kunst kann erfunden und ausgebildet werden ohne Rücksicht auf Zeit und Ort, und wäre es hier nicht um eigene Prüfung zu thun, so müßte die Erörterung der aufgestellten Frage: „ob w i r eine Schauspielkunst besitzen," für ganz überflüßig gelten, da seit langer Zeit von dem Schauspielen als einer Kunst nicht bloß die Rede gewesen, der Schauspieler des Künstler-Namens sich bemächtigt und das Recht, diesen zu führen, ihm größtentheils zugestanden ist, sondern auch Abhandlungen und Lehrbücher in Mehrzahl erschienen sind, in welchen das Schauspielen, als eine Kunst, wenn auch nicht unter Gesetz und Regel gebracht, doch der Versuch gemacht ist, dasselbe unter Gesetz und Regel zu bringen.

Leider aber ist man dabei zu Werke gegangen, wie in vielen andern Fällen. Man setzte die künstlerische Grundlage voraus und baute keck ein System auf, das wie jedes Flache und Gleißende seine Anhänger und Vertheidiger fand und finden mußte, schon der tausendfachen Beziehungen wegen, in welchen Schauspieler und Schauspielerinnen zu dem Publikum stehen, zumal man auch zu unterscheiden nicht be-

Digitized by Google

müht war, wie viel von der Bewegung, in welche eine schauspielerische Darstellung versetzte, dieser, oder dem Dichterwerke gebührte. Eine genauere Erörterung der hier obwaltenden Verhältnisse aber wird indeß wohl mit der Ueberzeugung, „daß es heutzutage keine Schauspielkunst gebe," uns auch die überliefern, „daß die Schauspielerei nie in den Rang einer wahren Kunst treten könne."

Ich will versuchen, diese Behauptung auf meine Weise darzuthun. Jede schöne Kunst, oder jedes Kunstwerk bietet nämlich im Allgemeinen zwar dem Empfindungs- oder Gefühlsvermögen ein Sinnlich-Mannigfaltiges dar, und fordert den Verstand auf, das Dargebotene unter eine Vorstellung zu bringen und so zur Erkenntniß zu erheben. Allein hierin besteht dennoch immer nicht das durchaus Charakteristische der schönen Kunst, vielmehr hat sie solches mit vielen Erscheinungen und auch mit einer Theatervorstellung gemein. Und wenn nun auch hinzugesetzt wird, „daß die Kunst dem Gefühlsvermögen zugleich ein Schönes darbieten, oder das Dargebotene schön seyn müsse, sie alsdann die Phantasie in ein dem Verstande angemessenes Spiel versetze, das Sinnliche mit dem Geistigen vermähle und jene gleichsam einlade, mit dem Verstande harmonisch vereint nach Einheit nnd Regel zu verfahren," so könnte solches auch noch auf das Schauspielen Anwendung finden, indem es durch sogenannte schöne Phänomene Sinnlichkeit und Verstand vermählt und eine Einheit der Vorstellung hervorbringt, welche in Erkenntniß übergehen kann.

Es wird daher vor Allem nöthig seyn, die Erfordernisse und Eigenschaften eines Produkts der schönen Kunst festzustellen, und da dieses Produkt, das Kunstwerk, ein durch sich und für sich Bestehendes, ein Werk ist, so möchte hier als Voreinleitung sogleich der Satz auszusprechen seyn:

„Das Schauspielen hat keinen eigenen Grund und Boden, es ist nichts Selbstständiges, nichts für sich Bestehendes, sondern ein durch das Dichterwerk Bedingtes, und mit seiner Erscheinung zugleich Erlöschendes" [1].)

Die Dichtkunst also ist Prinzip und Leben des Schauspielers, und man muß sich den Begriff derselben im Allgemeinen und im Be-

Digitized by Google

sonderen gegenwärtig halten, um zur Würdigung des Geschäfts zu gelangen, welches durch sie Stoff und Nahrung, das Daseyn überhaupt, empfängt.

Nach A. W. Schlegel's Erklärung ist Dichten die Fähigkeit, das Schöne zu ersinnen und es sichtbar oder hörbar darzustellen. In diesem Sinne dichten: Zeichner, Maler, Bildhauer, Tonsetzer, und insbesondere ist ein solches durch Worte schön dargestelltes Werk eine Rede, und ein Gedicht.

Alles Dichten für die redende und bildende Kunst, oder auch jede redende und bildende Kunst muß sich betrachten lassen:

a) subjektiv, als das Vermögen, ein Kunstwerk zu erschaffen, und

b) objektiv, als der Inbegriff der Regeln zu solchem Zweck, oder als ein in Gemäßheit dieser Regeln hervorgebrachtes Kunstwerk.

Daher leitet Herder [2]) den Ausdruck Kunst von Können, oder von Kennen (**posse aut nosse**), wohl auch von Beiden her, weil die Kunst das Kennen und Können im gehörigen Grade verbinden muß; denn wer kann ohne zu kennen, ist ein bloßer Praktiker oder Handwerker, und wer kennt ohne zu können, ist ein Theoretiker, der in Sachen des Könnens kein Vertrauen genießt.

Es ist aber die Natur einer jeden schönen Kunst, daß sie von Innen nach Außen strebt dadurch, indem sie

1. in dem freien Zustande des Empfindens und Denkens für den aesthetischen Zweck ein Werk erschafft, d. i. ein Werk hervorbringt, welches noch nicht da gewesen ist;

2. daß solches Werk an der schaffenden Person nicht hängen bleibt, sondern von ihr gesondert und getrennt besteht, damit es von dem schaffenden Künstler und von jedem, der Lust und Beruf hat, als ein für sich bestehendes Ganzes in seinem Organismus betrachtet und geprüft werden kann;

3. Daß es in sinnlicher und geistiger Hinsicht, oder in der Form und in der Idee gleich vollkommen sey, d. i. daß die äußere Erscheinung der ihr zu Grunde liegenden Idee, und diese jener, vollkommen entspreche.

Digitized by Google

Was heißt nun aber, oder was iſt denn eigentlich Schauſpielen? Nichts anders, als ſchon die Benennung ſagt, „nämlich ein vom Dichter in der Freiheit des Empfindens und Denkens erſchaffenes durch Worte für den aeſthetiſchen Zweck ausgedrücktes Werk von einer Anzahl Perſonen herſagen und auf die im Werke angedeutete Weiſe in Ton, Geberde und Kleidung zur öffentlichen Anſchauung bringen zu laſſen“ [3]).

Die Erforderniſſe zum Schauſpielen ſind alſo:

1. das dramatiſche Gedicht, die Schöpfung des Dichters;

2. eine Anzahl von Perſonen, die das fremde Werk auswendig gelernt haben, oder es ſich vom Einſager zuflüſtern laſſen;

3. das öffentliche Herſagen desſelben unter Beobachtung der hergebrachten Förmlichkeit in Ton, Geberde, Haltung und Verzierung, das Zuſammen- oder Geſammtſpiel, das ſo ungemein bezeichnend genannte Aufführen.

Und dieſes Aufführen ſoll eine Kunſt ſeyn, ſoll ſich betrachten laſſen ſubjektiv, als die Fähigkeit Kunſtprodukte zu erſchaffen, und objektiv, als ein erſchaffenes Kunſtwerk!

Wir wollen die Sache doch genauer in's Auge faſſen. Zur Weſenheit der Kunſt gehört nach dem Vorſtehenden: die Freiheit oder der freie Zuſtand des Empfindens und Denkens. Hat der Schauſpieler dieſe Freiheit? Nun ja, er hat ſie theilweiſe, in ſo fern nämlich ihm die Art und Weiſe nicht beſtritten werden kann, dem Dichter nachzuempfinden und ihm nachzudenken, und dem ſo Nachempfundenen und Nachgedachten Ton, Bekleidung und Draperie zu geben. Hierauf allein iſt ſeine Freiheit zu empfinden und zu denken gerichtet, und wollte man darin auch etwas Verſchönerndes ſetzen, ſo beſteht ſolches doch nicht für ſich ſelbſt, ſondern dient nur zum Schmuck ohne eigenthümliche Bedeutung [4]); daher iſt es mehr als irrthümlich, behaupten zu wollen, daß die Wahl der Rolle, wenigſtens in der Idee, dem Schauſpieler gebühre, und im Leben ihm werden müßte, wenn alle Schauſpieler Künſtler wären [5]). Bei einer ſolchen Wahlbefugniß und durchgängigen Künſtlerſchaft würde die Aufführung eines theatraliſchen Stückes ganz unmöglich ſeyn und das ganze Schauſpielweſen müßte augenblicklich zerfallen. Auch kann die erwähnte Freiheit des Empfindens und Denkens des Schau-

Digitized by Google

ſpielers nur der Aufführung vorangehen; denn wollte ſie in der Darſtellung ſelbſt thätig ſeyn, ſo würden leicht Lächerlichkeiten entſtehen und das Zuſammenſpiel geſtört werden, was ſtets einen eingeübten Mechanismus vorausſetzt. Mit ſtolzem Selbſtbewußtſeyn preiſet ja der Schauſpieler ſich als vollendeten Künſtler, wenn er im Augenblick der ſcheinbar größten Leidenſchaftlichkeit ſeinem Nebenmann zuflüſtern kann: „Mehr vor- oder rückwärts," und eine in Schmerz und Verzweiflung dem ſcheidenden Gatten an die Bruſt ſinkende Theaterprinzeſſin ihm eine freudige Mittheilung u. dgl. hinter das Baudelier ſtecken kann [6]).

Wie aber auch das, was der Schauſpieler dem Dichter nachempfunden und nachgedacht hat, auf die demzufolge gewählte Art der Darſtellung in der Aufführung ſelbſt zum größten Theil wirkungslos bleibt, beweiſet das Geſtändniß eines Veteranen in dieſer ſogenannten Kunſt [7]), „daß nämlich die Erfahrung lehre, wie ſorgfältig der Darſteller immerhin ſein Werk (nämlich die künftige Darſtellung) vor der Bildung (d. i. vor der Aufführung) überdacht, berechnet und bis zur Anſchauung vor ſeinem Geiſte belebt habe, dasſelbe dennoch während der Erſchaffung (d. i. in der Aufführung ſelbſt) ein ganz anderes werde, als er ſich dachte, gleichſam als wäre das denkende Ich ein von dem bildenden ganz verſchiedenes und unabhängiges." Schwerlich wäre dieſe ohne Zweifel richtige Bemerkung gemacht, würde der Hofſchauſpieler Lange — dem ſie angehört — nicht zugleich Maler geweſen ſeyn und ſich ihm nicht, gleichſam unwillkürlich, der große Unterſchied aufgedrungen hätte, der zwiſchen einer Rollen-Darſtellung auf dem Theater und der Ausführung eines Gemäldes auf der Staffelei Statt findet.

Deshalb und weil der Schauſpieler nicht ſelten ausgeziſcht wird, wo er auf lauten Beifall rechnete, und Beifall erhält, wo er zu mißfallen befürchtete, Ereigniſſe zu deren Löſung ihm ſelbſt der Schlüſſel fehlt, ſchwatzt er auch immer von den Geheimniſſen ſeiner Kunſt, die den Laien d. i. den (klügeren) Nichtſchauſpielern angeblich ewig ein Räthſel bleiben, es thatſächlich aber ihm ſelber ſind. Er mag nunmehr erkennen, daß alle ſeine Geheimniſſe in bloßen Zufälligkeiten ruhen,

Digitized by Google

und wo diese regieren die Kunst ihre Herrschaft aufgeben muß, es ihm also unmöglich ist, mit voller Sicherheit eine ausgezeichnete Darstellung, Kunstwerk genannt, versprechen und leisten zu können.

Die Kunst verlangt ferner ein im freien Zustande des Empfindens und Denkens erschaffenes, von der Person des Schaffenden getrenntes, für sich bestehendes Werk; denn der Künstler schafft in keiner anderen Absicht, als daß sein Werk bleibend sey [8]).

Wie ist nun das Werk des Schauspielers beschaffen? Wie entsteht dasselbe, und worin besteht es?

Bei der Beantwortung dieser Fragen muß ich etwas länger verweilen.

Die Schauspieler eines Theaters bilden einen Verein, den man vormals mit dem Namen Bande oder Truppe belegte, hauptsächlich wohl, um das Buntscheckige, das zufällig sich Zusammengefundene u. dgl. zu bezeichnen. Die Schauspieler selbst nannte man Komödianten. In späterer Zeit als anscheinlich sich Alles verfeinerte, die enge, vielleicht auch wohlthätige, das Würdige vom Unwürdigen scheidende Gränze sich erweiterte, oder auch mit der Sache die Personen sich besserten, wandelte man zuvörderst die Bande und Truppe in Gesellschaft, die Komödianten in Agenten und Akteurs, dann in Schauspieler und Schauspielkünstler um, und endlich erhielten wir Kunstschauspieler, Menschendarsteller — und eine Menschendarstellungskunst.

Im Wesen der Sache ist jedoch dadurch nur wenig oder gar nichts geändert; denn das Geschäft des Schauspielers besteht fortwährend in der durch Nachahmung und Uebung erworbenen Fertigkeit, den Gemüthszustand einer fremden, d. i. einer von dem Dichter geschaffenen Person, scheinbar an seinem eigenen Ich oder an seinem eigenen Leibe darzustellen.

Vor Allem ist hier das darzustellende Werk von der Darstellung desselben zu unterscheiden. Die Erschaffung von jenem gehört dem Dichter, die Art und Weise der versinnlichenden Anschauung gehört dem Schauspieler an. Letzterem liegt demnach ob, den Ausdruck der freien Empfindungen und Gedanken des Dichters, wie solcher das Dichterwerk durchherrscht und in welchen er nachahmend sich hat ver-

Digitized by Google

ſetzen müſſen, vorgeſchriebener Maßen an einem beſtimmten Orte und in einer beſtimmten Stunde öffentlich zur Anſchauung zu bringen und dabei ſich mit koſtbaren Zierrathen und Verbrämungen oder auch mit jenen Goldpapierſtreifen und Aermlichkeiten zu behängen, welche der Dichter verordnet und das Können oder Wollen der Direktion dargereicht hat [9]).

Fragen wir nun, ob dieſe Darſtellung das Produkt der freien Wahl des Schauſpielers, oder eine künſtleriſche Schöpfung ſey? ſo iſt die Antwort: Nein.

Der Schauſpieler erſchafft weder ſeinen Stoff oder die darzuſtellenden Ideen, noch die Form. Gegen dieſen Satz habe ich mich lange aufgelehnt, allein mein älterer Schrift-Kollege hat doch recht gehabt zu behaupten [10]), daß er jenen, den Stoff, vom Dichter empfängt und dieſe, die Form, nichts Künſtleriſches, nichts Ideales hat, ſondern die ſchärfſte Begränzung in Zeit und Gegenwart. Denn je beſtimmter das Spiel iſt nach der beſondern Eigenheit der vor unſeren Augen herumwandelnden Perſonen, welche Eigenheit durch Stand und Gewerbe, durch Charakter, Gewohnheit und Leidenſchaft ihnen aufgedrückt wird, deſto höher ſchlagen wir die Leiſtungen des Schauſpielers an. Der Schauſpieler kopirt alſo das Wirkliche, allerdings mit einer gewiſſen Freiheit der Wahl; allein er ſchafft nichts aus ſich, er idealiſirt nichts. Von alle dem, was ihn zum Schauſpieler macht, kann er nichts erdenken und erſinnen; in der Natur allein liegt das Ideal ſeiner Darſtellungen und ſeine Freiheit iſt nichts als Kompoſition in der ganz gewöhnlichen Bedeutung des Worts. Deſſenungeachtet kann zugeſtanden werden, daß Geſchicklichkeit, Talent, Beobachtungs- und Nachahmungsgabe erforderlich ſind, gegebene Ideen an ſeinem eigenen Leibe zu verſinnlichen, das Individuum von ſeiner Allgemeinheit auszuſcheiden, es mit Wahrheit darzuſtellen, und ſo viel möglich alles zu vermeiden, was an den Schauſpieler erinnert; allein dieſe anſcheinliche Erfindung gewiſſer Formen des Ausdrucks iſt weiter nichts, als eine glückliche Erinnerung des Bekannten, Gelernten, Geübten, längſt in und außer dem Darſteller Vorhandenen, welches durch Beobachtung und Nachah-

Digitized by Google

mung ihm mit Leichtigkeit zu Gebot steht, und in Ton, Mienen und Haltung zur Anschauung kommt.

So erklärt sich unschwer die gelungene Ausführung einer nicht eingelernten schnell übernommenen Rolle; wenn aber auch die Geschicklichkeit des Schauspielers zur besondern Virtuosität sich erhoben hat, so vermag er dennoch nichts weiter, als zu kopiren unter der Bedingung der Gesetze des Schönen.

Von der andern Seite fehlt es aber auch nicht an Beispielen, daß Leute ohne Verstand und Bildung hier einen angebornen Takt der Nachahmung, eine ungewöhnlich große Leichtigkeit im Spiel der Seelenkräfte mit Anwendung auf dramatische Dichterwerke besitzen und fast gar keines Studiums bedürfen, vielmehr thatsächlich die Behauptung jenes Philosophen bewahrheiten, daß diejenigen das größte Talent der Nachahmung haben, welche am wenigsten zum eigenen Nachdenken geeignet sind.

Was mithin der Schauspieler wirkt, ist kein Werk, weniger noch ein Kunstwerk; es ist ein Körperspiel, vorübergehend mit dem Moment der Handlung, im Eindruck nicht rein, stets vermischt mit der Erinnerung an die Person, an die Eigenthümlichkeit, an die Handlungsweise, ja an das Leben überhaupt des Schauspielers. Vergebens verlangen wir mit einem großen Kunstkenner [11]), „daß der Schauspieler keinen einzigen Augenblick seine eigene Natur durschimmern lasse," auch der beste Schauspieler wird sie uns nur auf Augenblicke vergessen machen, und wenn der vielerfahrene Göthe voraussetzt, was jedem Schauspiel vorauszusetzen ist, „daß die Stücke nach den Charakteren und den Fähigkeiten der Schauspieler eingerichtet seyn müssen," eine Bedingung, ohne welche kein Theater, und kaum der größte mannigfaltigste Akteur bestehen würde [12]), und dann ferner in Bezug auf dramatische Dichtkunst anräth, „daß Jeder, der für die Bühne arbeiten will, diese Bühne studiere mit der Wirkung der Fernmalerei, der Lichter, Schminke, der Glanzleinwand und Flittern, die Natur an ihrem Ort lasse und ja fleißig bedenke, nichts anzulegen, als was auf Bretern zwischen Latten, Pappendeckel und Leinwand durch Puppen vor Kindern auszuführen ist [13]);" so werden wir wohl genöthigt, die hohen Begriffe von

Digitized by Google

der dramatiſchen Dichtkunſt, und bei Weitem noch mehr von den beſoldeten Darſtellern derſelben, den Schauſpielern, Kunſtſchauſpielern und Menſchendarſtellern, herabzuſtimmen.

Die Behauptung des Herrn v. Einſiedel [18]), „der Schauſpieler ſey ein bildender Künſtler im eigentlichen Sinn, nur bediene er ſich keiner fremden außer ihm liegenden Mittel zu ſeinen Darſtellungen, ſondern er ſelbſt ſey Künſtler nach pſychologiſchen Geſetzen und das Produkt der Kunſt," iſt zwar oft nachgebetet, enthält jedoch ſchon die Vorausſetzung, daß der Schauſpieler ein Künſtler ſey und aus ſich ſelbſt, durch pſychologiſche Mittel, ein Kunſtwerk machen könne. Der Begriff und das Weſen eines Kunſtwerks wird gänzlich hier umgangen, der Schauſpieler iſt ohne Weiteres Künſtler und Kunſtwerk, Schöpfer und Geſchöpf, in Einer Perſon! Die Mittel zu dieſem ſeltſamen Verhältniß liegen allerdings in ihm, in ſeiner Nachahmfähigkeit; allein er hat ſie ſich von Außen her angeeignet, und was er nachahmt oder nachahmend darſtellt, liegt auch außer ihm und hat ſeine eigene äußerliche Bezeichnung. Dieſe Verſchiedenheit ſich anzueignen und die Auswahl nach dem Character der darzuſtellenden Perſon zu treffen iſt die — geheimnißvolle Kunſt des Schauſpielers.

Der Schauſpieler befindet ſich weder in der freien Selbſtſtändigkeit eines Künſtlers, welcher den Eingebungen ſeines Genius folgend den ſchicklichſten Augenblick erwartet und nicht übereilt, ergreift und feſthält, um bleibende Kunſtwerke zu ſchaffen, noch in dem abgeſchloſſenen Verhältniß eines Staatsdieners, der nach erlangter Vorbildung auf einer dieſer Bildung angemeſſenen und ihm angewieſenen Stelle, nach vorhandenen Staatsvorſchriften, den Staatszweck befördern hilft, ſondern in ſchwankender Mitte, unterwürfig einer ihm vorgeſetzten Direktion und einem ſeine Leiſtung beurtheilenden Publikum, verpflichtet nach dem Bedürfniß Beider, ohne Rückſicht auf ſeine eigene innere Stimmung, das Werk eines Andern in perſönlicher Nachahmung äußerlich und innerlich zur öffentlichen Anſchauung zu bringen.

Nichts iſt drolliger, als Leute, welche ein Intereſſe dazu beſtimmt, über dieſe Schauſpielkunſt ſich lobpreiſend ergießen zu hören, und doch muß man ſie hören, weil ſie nach ihrer Stellung ein Recht zum ent-

Digitized by Google

scheidenden Urtheil anzusprechen befugt zu seyn glauben. Wundern wir uns aber nicht, wenn sie auch Meinungen und Begriffe, wie Rollen und Kleider wechseln, und in ihrem Innern eben so phantastisch sich geberden wie im Aeußeren.

Nur beiläufig erwähne ich einer im Jahr 1818 niedergeschriebenen Behauptung, „daß die meisten Schauspieler bisher noch einen zu sehr eingeschränkten und unwürdigen Begriff von ihrer Kunst und deren erhabenem Gegenstande und Zwecke besäßen; daß der Schauspieldichter bloß der Kompositeur (Verfertiger) der Theaterstücke, der Schauspieler hingegen (als wahrer Künstler), ihr Virtuose oder lebendiger Darsteller sey“ [15]).

Das Abgeschmackte, ja Widersinnige einer Aeußerung dieser Art findet vielleicht in dem Umstande Aufklärung, daß jener Lobpreiser der Schauspieler für sie eine Kunstakademie gründen wollte; indeß geht so etwas nicht verloren, ist wohl gar Veranlassung geworden, daß einige Jahre später zwei an sich wahrlich nicht unbedeutende Schauspieler für ihren Künstlerstand ebenfalls das Panier erhoben, indem der Eine das lesende Publikum mit historisch-kritischen Bemerkungen über die Schauspielkunst, und der Andere mit einem System der Schauspielkunst beglückte [16]). Der Erste, von Hause aus ein Komiker, und dann in einen Tragöden verwandelt, läßt sich also vernehmen:

„Begeisterung ist das Grundwesen aller Kunst, auch der letzte Zweck aller Kunst; jenes in Beziehung auf den Künstler, den Kunstschöpfer, dieser in Beziehung auf den Beschauer, der einen Kunstgenuß will, und darnach sich sehnt.“

„Durch Begeisterung zu begeistern! das ist also die große schwer zu lösende Aufgabe für den Künstler überhaupt und für den Kunstschauspieler insbesondere.“

„Unter Begeisterung wird aber verstanden: der Künstler müsse im höchsten Augenblick seiner Produktion (!) immer zwar noch lebhaft ergriffen seyn von dem Ideal, welches er dem Beschauer entwickelt, doch so, daß er auch in den leidenschaftlichsten Momenten Herr seiner Rolle (!) bleibe und selbst auf dem höchsten Punkt in voller Freiheit walte.“

Digitized by Google

Ich will nicht unterſuchen, aus welcher Trödelkammer dieſer Plunder hergeholt iſt; es genügt zu ſagen, daß die Behauptung: „Begeiſterung ſei der letzte Zweck aller Kunſt," von einer entſchiedenen Unwiſſenheit im Kunſtweſen zeugt, und in dem Zuſatz, „es ſey des Kunſtſchauſpielers große Aufgabe insbeſondere, durch Begeiſterung zu begeiſtern," vollends zur Fratze wird. Wie begeiſtert beiſpielsweiſe den Schauſpieler und durch ihn den Zuſchauer die Rolle des Landjunkers in der Reſidenz, die des Schneiders Fips, und des Geſellen Adam im Dorfbarbier?

Und dazu bemerke man „den Kunſtſchauſpieler (Kunſt und zur Schau ſpielen!) mit ſeiner Produktion und Rolle (alſo Kunſtwerk!); den höchſten Augenblick dieſer Produktion; das lebhafte Ergriffen ſeyn von dem Ideal (!) und doch ein freies Walten auf dem höchſten Punkt der leidenſchaftlichſten Momente!!" um den Wirrwarr zu begreifen, in welchem unſer Kunſtſchauſpieler als Kunſtſchriftſteller befangen geweſen iſt. Etwas dergleichen mag ihm dunkel wohl auch vorgeſchwebt haben, denn gleich darauf bezieht oder beſchränkt er die Begeiſterung des Künſtlers auf die Schöpfung des Ideals, und die der Beſchauer (es iſt wahrlich herzrührend!) auf Empfindungen und Gefühle aller Art, auf ſüße Luſt und Jubel, auf Thränen und Bewunderung, auf Entſetzen und Verſtummen bei der Darſtellung des (kunſtſchauſpieleriſchen) Ideals, ſo daß man unter Begeiſterung den Inbegriff aller Gefühle verſtehen kann und muß.

„Jene Begeiſterung aber," fährt er fort, „kommt nicht gerufen; ſie ſtellt ſich plötzlich, unwillkürlich ein. Das erſte Kennzeichen iſt ein dunkles, verworrenes, chaotiſches Gähren und Kochen in der Bruſt; das zweite Kennzeichen iſt Licht, Sehen ſeines Bildes, Ergriffenſeyn von ihm. Dann muß das Phantaſiegebilde feſt gehalten werden vermöge der Freiheit, und der Urſchönheit (?!) nahe gebracht vermöge des Verſtandes, endlich aber der Charakter, der darzuſtellen iſt, noch höher (!) geſtellt werden, als die Phantaſie denſelben dem ergriffenen Gemüth vorſpiegelt, und damit der Schauſpieler ſolches vermöge, ſoll er ihn an dem Maßſtabe des Verſtandes läutern und dann die Herrſchaft über ſeine Phantaſie (die Freiheit) behaupten, wie Iffland, der große

Digitized by Google

unsterbliche Iffland, der einst als König Lear im Feuer der höchsten Begeisterung ihm, der damals den Narren gab (ohne Zweifel doch auch begeistert und begeisternd?) leise und schnell die Worte zuflüstern konnte: „Drehen wir uns jetzt ein wenig seitwärts.“ — Und wenn das Alles geschehen ist, soll der Schauspieler noch seine Darstellung nicht der Wahrheit der Natur, sondern der Kunstwahrheit, der Schönheit und strengen Sittlichkeit möglichst annähern, welche drei Forderungen jedes Kunstwerk, also auch das theatralische, zu erfüllen hat.“

Es gehört Muth dazu, diese mitgetheilten und ähnliche Floskeln als historisch-kritische Bemerkungen in die Welt zu senden; sie sind an sich eben so unverständlich als unverständig und völlig lächerlich, in so fern sie auf die Begeisterung des Schauspielers angewendet werden. Durchsucht alle Theatergesetze, ihr werdet nichts anderes finden, als daß zum Einlernen oder Einstudieren einer Rolle acht oder vierzehn Tage gestattet sind und der Schauspieler überall sich verpflichtet, die ihm zugetheilten Rollen in der bestimmten Zeit zu liefern, d. i. vollständig zur äußeren Produktion inne zu haben. Dieser Zeitraum bedingt die Begeisterung des Schauspielers, während dieses Zeitraums muß sie kommen, das Theatergesetz oder der Kontrakt bannt sie und hält sie fest wie mit einer ehernen Kette, und ohne wahnsinnig zu erscheinen, kann der Schauspieler seinem Direktor nicht mit der Ausrede entgegen treten: „die Begeisterung kommt nicht gerufen, und unwillkürlich ist sie auch nicht gekommen; ihr Gähren und Kochen habe ich in der Brust noch nicht gefühlt, noch ist nicht Licht geworden, die Phantasie hat ihr Bild noch nicht hergestellt, der Verstand dasselbe der Urschönheit noch nicht nahe gebracht“ ꝛc. ꝛc.; es muß gespielt, oder wie jener Schauspieler es nennt, das Ideal zur Anschauung gebracht werden, weil die dazu vergönnte Zeit um, und die bestimmte Stunde zur Aufführung da ist. Freilich mag ein innerer oder äußerer Anlaß mitunter beitragen, daß besser oder schlechter gespielt wird, aber eben darin liegt das Traurige, daß auf solche Zufälligkeiten, die den Werth der schauspielerischen Leistung bestimmen, da sie auf den inneren Gemüthszustand des Spielenden wirken, weder von der Direktion noch von dem Publikum Rücksicht genommen wird, Beide vielmehr den Schauspieler an genau bestimmten

Digitized by Google

Stunden in voller Freiheit über sein ideales (!) Gebilde walten sehen wollen. Wohl gehört dazu ein Verläugnen aller und jeder Selbstständigkeit, und wenn diese, durch Mechanismus allein zu erwerbende, nicht zu beneidende Herrschaft über sich die gepriesene Kunstfreiheit des Schauspielers ist, dann wollen wir sie zwar ihm gern gönnen, aber in die Reihe der Künstler können wir ihn dieserhalb doch nicht setzen, weil jene Freiheit immer und immer von einer äußeren Nothwendigkeit bedingt ist und auch selbst als streng eingeübter Zwang erscheint.

Doch bereits früher habe ich den Schauspielern eine andere Freiheit zugestanden, die Freiheit, eine Art der Darstellung zu wählen, und diese getroffene Wahl mögen sie dann immer an den Maßstab des Verstandes legen, wohin sie auch gehört; nur sollen sie das Publikum mit dem Geschwätz verschonen vom Verwerfen der Naturwahrheit, vom Ergreifen der Kunstwahrheit, daß die trefflichste Nachahmung der Natur unter der Kunst sey und die Kunst allein mit den Idealen zu thun habe ꝛc. ꝛc. Das könnte ganz füglich gelten, wenn ihre Schauspielerei eine Kunst im eigentlichen Sinne wäre; was aber wollen denn sie erfinden, was aus dem Reich der Ideale nehmen? etwa Mienen und Bewegungen, Haltung und Stellungen? müssen sie sich nicht an den gegebenen Stoff halten und zur Bekleidung desselben an die äußere Erscheinung des Menschen, wie dieser sich darstellt im Zustande der Ruhe oder der Leidenschaft; ist für sie nicht bereits Alles gegeben, steht ihnen nicht sogar eine unendliche Mannigfaltigkeit der Mittel zu Gebote und haben sie etwas anderes zu thun, als nur einen geschickten Gebrauch davon zu machen? Und wie bringen sie wohl das Ideal zur Erscheinung? an ihrem Leibe in der Nachahmung von jenem Gegebenen? oder dadurch, daß sie den Zeigefinger weit von sich strecken, oder nach gesprochener Phrase die Gesten verlängern, oder mit hocherhobenen Händen im Taktschritt von der Bühne zur Coulisse schreiten?

Wie wollen sie denn auf das Aetherische ihrer Kunst beziehen, was Schiller an Göthe schrieb, als dieser den Mahomed von Voltaire im deutschen Gewande auf das Theater brachte:

Digitized by Google

Doch leicht gezimmert iſt nur Thespis Wagen,
Und er iſt gleich dem Acheront'ſchen Kahn,
Nur Schatten und Idole kann er tragen
Und drängt das rohe Leben ſich heran,
So droht das leichte Fahrzeug umzuſchlagen,
Das nur die flücht'gen Geiſter faſſen kann.

Dieſe Verſe beziehen ſich keineswegs auf ſie, ſondern auf den dramatiſchen Dichter, und nach Schiller's Anſicht auf das Trauerſpiel Mahomed, welches auch nach Schlegel's Zeugniß eine ſchreiende, peinliche Wirkung macht, wogegen ſich die Menſchlichkeit, die Philoſophie und der religiöſe Sinn in gleichem Grade empört [17]).

Und was ſoll denn die als dritte Forderung oder Bedingung eines Kunſtwerks aufgeſtellte Sittlichkeit, und zwar ſtrenge Sittlichkeit der theatraliſchen Darſtellung? Dieſe Bedingung iſt für die Produktion des Schauſpielers gänzlich verloren. Er muß ja das Werk des Dichters veranſchaulichen, wie er es empfangen, mit jeglicher Tugend und Sünde, er kann es nicht ſittlich darſtellen, wenn es ein unſittliches oder ein Schmutzwerk iſt; er kann es nicht einmal von einer Vergleichung mit ſeiner eigenen Sinnlichkeit und Sittlichkeit lostrennen, vielmehr wird jede Darſtellung von ſeiner Seite ſtets und faſt unwillkürlich die Erinnerung an ſeine eigene Perſönlichkeit wecken und wach erhalten.

Deſſenungeachtet iſt es eine thörichte Behauptung der Schauſpieler von der anderen Seite, daß ihre Kunſt mit ihrer Sittlichkeit nichts zu ſchaffen habe. Geſchieht nicht ſeine Leiſtung, das ſogenannte Kunſtwerk, an ſeinem eigenen Leibe? und muß er ſich nicht eben deshalb gefallen laſſen, oder kann er wohl dem eben bemerkten Umſtande entgehen, daß die ſittliche Beſchaffenheit des von ihm dargeſtellten Werks mit ſeiner ſittlichen Vollkommenheit in Vergleich geſtellt wird? geht nicht hieraus gleichſam von ſelbſt hervor, daß bald ſeine körperliche, bald ſeine moraliſche Individualität der geſpielten Rolle nicht angemeſſen erſcheint? Mit vollem Recht wird hier eine Uebereinſtimmung in Perſon und Sache verlangt, denn die Sache wird an der Perſon dargeſtellt, oder auch mit nicht minderem Recht eine ſolche Uebereinſtimmung gemißbilligt und verſchmäht, wovon jeder Unbefangene ſich ſelbſt überzeugen kann, wenn eine Rolle, die ein reines un-

Digitized by Google

schuldiges Gemüth enthält, von einer Schauspielerin, die ein solches besitzt, und die Darstellung eines schlechten Charakters von einem Schauspieler mit gleichem Charakter ausgeführt wird.

Die Forderung der Sittlichkeit ist hier eine rein persönliche, an den Schauspieler selbst gestellte und um so dringender, als er kein Werk zu liefern vermag, dessen Urheber weder körperlich noch sittlich dem Beschauer gegenwärtig ist; sie ist eine Bedingung seiner Person und seines Gewerbes, weil sie aus der Nothwendigkeit entspringt, entweder mit der Sittlichkeit der darzustellenden Werke in Uebereinstimmung zu seyn, oder aus jener, unsittliche Charaktere darzustellen, ohne seine eigene persönliche Individualität der Anschauung preiszugeben.

Dieses Doppelverhältniß ist nur der Schauspielerei, nicht aber der Kunst eigen, und in so fern können wir auch jenes Anhängsel in den erwähnten historisch-kritischen Bemerkungen über die Schauspielkunst gelten lassen: „Daß die Forderung der strengen Sittlichkeit, welche jedes Kunstwerk erfüllen müsse, auf der Bühne eigentlich die nähere Aufgabe des Dichters sey, der Schauspieler sie aber aufheben und befördern könne durch seine Sittenlosigkeit oder Moralität im bürgerlichen Leben."

Auch Quandt [18]), welcher seinerseits die Macht der Nachahmung völlig zugesteht, bedingt doch, daß der Schauspieler, um das Reinmenschliche, Große und Erhabene darstellen zu können, sich bemühen soll, ein edler Mann zu seyn, so im Leben wie auf der Bühne.

Das ist allerdings wahr; allein so willig ich auch mit der Bemerkung einverstanden bin, daß sittliche Gewohnheiten selbst die feineren Züge des Gesichts verändern können, weil der Charakter der gesammten Physiognomie unter der Herrschaft dieser Gewohnheiten und Neigungen steht, daß die sittliche Güte aus der Physiognomie hervorleuchtet, sie in einem gewissen Grad verklärt und veredelt — und also Derjenige, dessen Leben und Sitten am besten mit edlen und wohlwollenden Gesinnungen zusammenstimmen, auch diese am besten an seinem Aeußeren ausdrücken wird; so erblicke ich doch von der anderen Seite wieder den Schauspieler in der unglückseligen Nothwendigkeit, die charakteristischen Kennzeichen der Intrigue und der moralischen Verworfen-

Digitized by Google

heit, wenn es sein Fach erheischt, im Leben aufzusuchen, sich anzueignen und zur Schau zu stellen.

Denn wollten wir, der Mademoiselle Clairon und des großen unsterblichen Iffland's Vorschriften gemäß, in Beziehung auf Anstandsrollen als richtig anerkennen, „daß man nämlich auch im Leben Schauspieler seyn soll," was hindert uns alsdann, ein Gleiches den Intriguants und Bösewichtern der Bühne zur Erlangung einer gleichen Virtuosität in der Darstellung ihrer Rollen zu empfehlen?

Mag diese abschreckende Seite des Schauspielwesens nicht weiter erörtert und dem Schauspieler gebührende Nachsicht werden, wenn er zum Heil seiner eigenen Sittlichkeit hier eine Virtuosität in der Darstellung vermissen läßt.

Betrachten wir indeß, abgesehen, von dem oben erwähnten, in das Innere des Schauspielwesens eingreifenden Umstande, den Schauspieler in seinem äußeren Verhältniß, so finden wir ihn abhängig vom Dichter, von der Bildung und von dem Geschmack des Publikums. Dabei steht er zur Schau einem Jeden, der Lust und Belieben fühlt, ihn am bestimmten Tage, zur bestimmten Stunde, um einen bestimmten Eintrittspreis zu betrachten und zu beurtheilen ganz der eigenen Laune oder der eigenen Einsicht gemäß; denn in solcher Beziehung ist durchaus keine Beschränkung bindend. Anders aber verhält es sich mit der öffentlichen Beurtheilung seiner Leistung. Diese Leistung oder Darstellung ist ihrer Natur nach nur eine Bekleidung des dichterischen Charakters, dessen Kenntniß von Seite des Beurtheilenden vorausgesetzt wird, dergestalt, daß die Beurtheilung selbst sich hiernach mit der Frage zu beschäftigen hat, „ob die Bekleidung desselben in Wort, Geberde und in der äußeren Zuthat überhaupt dem inneren Bau entspricht, den die Hand des Dichters auf- und ausgeführt hat." Indeß muß oder sollte doch auch hierin dem Beurtheiler volle Freiheit gestattet werden und es lediglich der Einsicht des Publikums anheimgegeben seyn, das Ergebniß der Beurtheilung zu genehmigen oder zu verwerfen. Letzteres wird jedoch um so seltener der Fall seyn, wenn die Gründe des Lobes und Tadels offen und gründlich auseinander gelegt sind. Treten aber dieser Freiheit des Urtheils Hindernisse entgegen, dann

Digitized by Google

wäre ein Schweigen vorzuziehen. Schweigt auch die Kritik in solchem Fall, so wird es darum nicht minder gute Schauspieler geben [20]), die, durch ein Inneres getrieben, einer entschiedenen Virtuosität zustreben, wie es deren gegeben hat, als noch keine Kritik sich um sie kümmerte. Für den allgemeinen Nutzen ist und bleibt indeß die öffentliche Beurtheilung einer öffentlich dargestellten Sache eben so nothwendig als heilbringend.

Wer nämlich Gelegenheit gehabt hat, Schauspieler und Schauspielerinnen, deren Kunstsystem in den kritischen Blättern laut und übermäßig als ein vollkommen ausgebildetes angepriesen ist, uranfänglich kennen zu lernen und sie in ihren Fortschritten zu verfolgen, der wird zu seiner Ueberzeugung gefunden haben, daß sie, ihre Routine abgerechnet, in der Kenntniß der dramatischen Kunst auch keinen einzigen Schritt vorwärts gethan haben, vielmehr darin kenntnißlos und verwirrt geblieben sind, wie sie es beim Beginn ihrer theatralischen Laufbahn waren. Denn nicht das Werk des Dichters kümmert sie, sondern ausschließlich die beifällige Wirkung ihrer Rolle in demselben auf das Publikum und die Kritik in so fern, als diese ihrer Darstellung lobpreisend erwähnt.

Selbst der große, der sogenannte unsterbliche Iffland hatte allein diese Wirkung im Auge, und bekannte es frei in einem Gespräch mit Schröder in Hamburg, wohl ohne zu ahnen, daß solches später auch zur öffentlichen Kunde gelangen würde. Dieses Geständniß ist zu wichtig, um nicht eine wörtliche Mittheilung zu verdienen [21]). Iffland hatte nämlich in Hamburg mehre Gastrollen gegeben, Schröder denselben beigewohnt und dann gegen jenen geäußert:

„Sie haben mit großem Beifall gespielt, aber welche mir unbekannte Art des Spiels haben Sie sich angeeignet? Ich würde neben Ihnen nicht mehr gefallen, oder Sie nicht neben mir.

Iffl. Was fehlt meinem Spiel?

Schröd. Ich bewundere Ihre Kunstfertigkeit; Sie wissen jeder Thorheit eine Seite der Liebenswürdigkeit abzugewinnen; Sie amüsiren, Sie interessiren; doch vermisse ich das, was ich im Zusammenhange Wahrheit des Spiels nenne.

Digitized by Google

Iffl. Sie mögen Recht haben. Erfahrung hat mich zu meiner Darstellungsweise gezwungen. Ich habe früher in Ihrem Sinn zu spielen versucht, jedoch ohne Erfolg, weil meine Eigenthümlichkeit so ganz von der Ihrigen verschieden ist. Ich würde beim längeren Zwange vielleicht ein wenig beachteter Künstler geworden seyn. Ich versuchte daher die Darstellungsart, wie sie mir zusagte, und da ich fand, daß man sie überall mit Beifall aufnahm, so bestrebte ich mich, meine Gattung so auszubilden, wie Sie gesehen und die Wirkung davon gehört haben."

Nehmen wir dazu die ebenfalls von Iffland uns aufbewahrte Nachricht, daß er eine besondere Fertigkeit besessen, Aeußerlichkeiten aufzunehmen und schnell in die Handlung zu verweben, in den Proben diese Fertigkeit zuweilen bis zum Muthwillen getrieben habe u. s. w. [22]); so werden wir mit seinem Begeistertseyn und Begeistern, nach jener früher erwähnten Erklärung, mit der Urschönheit und Kunstwahrheit (beim schnellen Aufnehmen und Verwenden der Aeußerlichkeiten?), mit dem Verstandesmaßstab und wie die Behelfe des schauspielerischen Idealismus sonst heißen oder benannt werden, eben so sehr in's Gedränge kommen, als mit einem Künstlerthum, welches ohne Berücksichtigung der Wahrheit eine besondere Gattung des Spiels erfordert, den Eigenthümlichkeiten des Spielenden zusagt, und seine weitere Ausbildung empfängt, weil das Publikum nicht an der Wahrheit, sondern an dieser Eigenthümlichkeit oder Gattung des Spiels Wohlgefallen findet. Hiernach also folgte der Beifall nicht der Kunstdarstellung, sondern diese modelte sich um, damit ihr der Beifall des Publikums zu Theil und Herr Iffland ein mehr beachteter Künstler wurde! —

Geschieht das aber am grünen Holz, was soll am dürren werden? Indeß verlangen selbst anerkannt ausgezeichnete Schauspieler, daß die Fertigkeit Aeußerlichkeiten aufzunehmen durch stete Uebung kultivirt werden soll, damit aus dieser Fertigkeit der Nachahmung eine bleibende Virtuosität entstehe. So behauptet Iffland [23]), „der Schauspieler könne die Kunst nicht wärmer pflegen, als wenn er sich bemühe, auch im wirklichen Leben in gewissem Sinne Schauspieler zu seyn, und

Digitized by Google

will er auf der Bühne den Mann von Stande mit Wahrheit spielen, so bemühe er sich auch im wirklichen Leben mit edlem Anstand zu erscheinen; denn es ist unmöglich, sich Abends plötzlich in einen solchen Mann zu metamorphosiren, wenn man den ganzen Tag seine Haltung unbeachtet läßt." (Vergl. S. 49, 50).

Nicht minder verlangt Mlle. Clairon [24]), „daß der tragische Schauspieler schon im täglichen Leben sich den Ton und die Haltung, deren er auf der Bühne am meisten bedarf, angewöhnen müsse, weil nichts so mächtig sey, als die Gewohnheit.

Mag Iffland hier auch der Clairon nachgeschrieben haben, die Sache selbst läßt so wenig sich bestreiten, als die daraus sich ergebende Folgerung: „daß der Schauspieler mit seiner Nachahmung nicht auf eine Ur- oder Kunstschönheit angewiesen ist, sondern auf das wirkliche Leben."

Freilich fällt es dann auch solchen Schauspielern wieder ein, zum Kunstbegriff in ihrem Gewohnheitsgeschäft aufzusteigen und von Wahrheit und lebendigem Ergriffenseyn in demselben sich und das Publikum zu unterhalten und zu — täuschen. Dies ist der Fall, wenn Iffland bei jenem offenen Geständniß, „einer ihm vorzüglich zusagenden Gattung des Spiels die Wahrheit geopfert zu haben," dennoch versichert, „daß, da die Darstellung des Menschen (das Schauspielen) das Innere desselben betreffe, den Gang der Leidenschaften, die hohe, einfache, starke Wahrheit im Ausdruck, die lebendige Hingebung der Uebergänge, welche in der Seele wechseln und allmälig zum Ziel führen, dieses eine Kunst, kein Spiel sey und auch nicht so genannt werden müsse," und Mlle. Clairon lobpreisend von dem berühmten Schauspieler Baron berichtet: „man habe ihn schnell hinter einander erblassen und erröthen gesehen," oder von Lekain: „daß sein Geschrei, seine Thränen wirkliche Leiden gewesen." — Es sind dies offenbare Uebertreibungen und selbstverschuldete Irrthümer; denn darin herrscht eine vollkommene Uebereinstimmung, daß der Schauspieler nur scheinen muß, Gefühl zu haben, thatsächlich es aber nicht haben darf [25]).

Im letzteren Fall würde das Spiel aufhören ein Spiel zu seyn, es würde sich selbst vernichten. Die Kunst des Komödianten besteht

Digitized by Google

darin, Empfindungen zu zeigen, die er nicht hat, sagt Geoffroy, und bezieht zum Beweise dessen sich auf einen Liebhaber der Bühne, der seine theatralische Geliebte verabscheut und dennoch ihr alle Süßigkeiten sagen muß [26]); Schlegel lehrt, daß jeder Schauspieler, dessen eigene Empfindungen mit seiner Rolle in Kollision kommen, uns lachen mache [27]); Riccoboni verlangt, daß der Schauspieler von Empfindung durchdrungen scheinen, aber nicht durchdrungen seyn müsse, und fügt hinzu: „wer das Unglück hat, wirklich zu fühlen was er ausdrücken soll, ist nicht fähig richtig zu spielen," die Empfindungen in einer Scene folgen nämlich so schnell auf einander, wie es in der Natur nicht ist, und die kurze Dauer eines Stückes verpflichtet zu solcher Eilfertigkeit, indem sie die Gegenstände zusammendrängt und der theatralischen Handlung dadurch die nöthige Wärme ertheilt [28]); endlich versichert Schröder, daß lautes Einlernen einer Rolle, öftere Proben und Darstellungen einen Mechanismus hervorbringen, der vollkommen Wahrheit zu seyn scheint und des Dichters Werk nicht durch eigene Empfindung verdirbt, auch ein Schauspieler nie durch eigene Schwäche überrascht werden kann, der diesen Mechanismus sich zu verschaffen weiß; welches Alles Quandt, der Dramaturg und Schauspieler, bestätigt [29]).

Wie es bei diesem Schein-Empfinden mit der Begeisterung des Schauspielers beschaffen ist, wird nunmehr eben so klar seyn, als daß der französische Schauspieler Baron nichts weiter that, als ein theatralisches Kunststückchen ausführen, wenn er beim Recitiren der Verse aus dem Cinna von Corneille:

> Soudain vous eussiés vu par un effet contraire
> Leurs fronts palir d'horreur et rougir de colére,

fast im gleichen Augenblick erblaßte und erröthete, und zwar ohne weitere Veranlassung, als dem Publikum auf seinem Gesichte eine Uebersetzung von palir und rougir zu geben. Und wie konnten wohl Lekain's Geschrei und Thränen wirkliche Leiden seyn, wenn zu gleicher Zeit Mlle. Clairon ihm nachrühmt, „er habe dessen ungeachtet über Alles und Jedes sorgfältig gewacht, was er auf der Bühne um sich her nöthig hatte!

Digitized by Google

Anmerkungen.

[1]) Schon Seneca, epist. 88. p. 564, Ed. Antverp. 1652, hat den merkwürdigen Satz aufgestellt: »non est ars sui juris, cui precarium fundamentum est.» Wie läßt sich da von vorübergehenden Künsten reden!

[2]) Kalligone. Bd. XV. seiner Schriften.

[3]) Schlegel, a. a. O. Bd. I. S. 32. ff., sagt nur mit anderen Worten das Nämliche.

[4]) Schreiber, Lehrbuch der Aesthetik, 1809. §. 43.

[5]) Wiener Theaterzeitung, 1823, Nr. 135, in Bezug auf Nr. 128, 133, 134. Auch Sammler, Wien, 1823, Nr. 136.

[6]) Ist Thatsache, die sich oft ereignet.

[7]) Lange, des Hofschauspielers, Biographie, Wien, 1808, S. 4, am Ende. Diese Bemerkung wiegt den größten Theil des Buches auf.

[8]) Herder in der Kalligone, S. 140. »Bei allen vorübergehenden Künsten sind die Produkte Wirkungen, nicht Werke, dagegen wo ein bleibendes Werk das Ziel ist, ist das Product so lange unvollkommen, als der Künstler wirkt.» Das Product des Schauspielers ist mithin eine Wirkung und kein Werk.

[9]) Was der Schauspieler hervorbringt, stirbt gleich in der Geburt ab; und das wiederholt sich ein ganzes Leben hindurch immer an bestimmten Tagen und Stunden, so feindselig ihm auch die Natur oder andere Verhältnisse entgegen treten mögen.

[10]) Briefe über das deutsche Schauspielwesen. Leipzig, 1801.

[11]) In den Propyläen von Göthe.

[12]) Göthe, Kleine prosaische Schriften, in dem Abschnitt: Ueber Italien und Frauenrollen durch Männer gespielt.

[13]) Neuer Versuch über die Schauspielkunst (von Mercier), Leipzig, 1776, S. 486, am Ende.

[14]) v. Einsiedel, Grundlinien zu einer Theorie des Schauspieles. S. 16. 17.

[15]) Dr. Wötzel, Versuch einer völlig zweckmäßigen Theaterschule. Wien 1818. 8.

[16]) Im Sammler, (von Costenoble), 1820. Nr. 38. Beilage 42 und 112 F. W. Ziegler, Systematische Schauspielkunst. Wien, 1820. 8.

[17]) Vorles. über dramat. Kunst und Literatur. 3. Theil, S. 218.

[18]) Allgemeiner Theateranzeiger. 1814. Nr. 33.

[19]) Die Kunst der rednerischen und theatralischen Declamation, deutsch a. d. Engl. von Michaelis. 1819. S. 41, 44.

[20]) Gewiß! wenn insbesondere die Kritik nicht unaufhörlich sich in Lobeserhebungen selbst über die mittelmäßigsten Leistungen ergießt, wodurch auch das Publikum in seinem Urtheil irre geführt wird. Das Schauspielen

Digitized by Google

selbſt wird dadurch weit weniger gefördert, als durch gänzliches Stillſchweigen. Es würde eine ungeheure Umkehr erfolgen, möchten ſich nur ſämmtliche Zeitſchriften vereinigen, während 6 — 12 Monaten der Productionen der Schauſpieler gar nicht zu erwähnen.

21) F. L. Schmidt, Dramaturgiſche Aphorismen. Hamburg, 1826. S. 139.

22) Ebendaſ. S. 141.

23) Theorie der Schauſpielkunſt Berlin, 1815. Im Ganzen finden wir auch die Schauſpieler eben ſo im Leben, wie auf der Bühne!

24) Betrachtungen über ſich und die dramatiſche Kunſt. Zürich. 2. Bd. S. 72.

25) Dies iſt eine ſehr alte Regel. »Histriones in pronuntiando non irati populum movent, sed iratum bene agentes,» leſen wir ſchon im Seneca, de Ira, XVII. p. 27. Edit. Justi Lipsii, 1652.

26) Cours de la litter. dramat. T. IV. p. 513.

27) A. a. O. Bd. 2. S. 155.

28) Vorſchriften über die Schauſpielkunſt (Paris 1713), und mit Schröder herausgegeben, Leipzig 1821. 8.

29) Allgem. deutſcher Theateranzeiger. 1814. Nr. 33.

Digitized by Google

Fortsetzung.

Fassen wir nun das bisher Gesagte in ein Resultat, dann erkennen wir, daß eine bis zum Mechanismus gesteigerte Nachahmung die Grundlage und Bedingung einer theatralischen Darstellung ist, und diese Darstellung Anspruch auf Virtuosität hat, wenn sie der Natur und Wahrheit entspricht. Dem eigenen Geständniß nach hat Schröder niemals einen anderen Spiegel zu Rathe gezogen, als den der Wahrheit, ausdrücklich deshalb, weil die Kunst mehr nicht aufzufassen begehren kann, wenn sie nicht Künstelei werden soll, mithin Derjenige allein eine wirkliche Kunststufe erstiegen zu haben scheint, der jeden Charakter so auffaßt, daß sich ihm nichts Fremdes beimischt, daß er nicht bloß an eine allgemeine Gattung mahnt, sondern auch von seinen verwandten Charakteren sich durch eigenthümliche Züge unterscheidet, die er aus seiner Kunde hernimmt, um den Winken des Dichters zu entsprechen. Hier muß also im eigentlichen Sinne individualisirt werden, welches natürlich wieder das Idealisiren ausschließt [1]).

Es dünkt mir rathsam, der weiteren Erörterung wegen, noch eine gewichtige Autorität anzuführen. Lessing sagt nämlich [2]): „die Empfindung ist überhaupt immer das Streitigste unter den Talenten eines Schauspielers; sie kann seyn, wo man sie nicht erkennt, und man kann sie zu erkennen glauben, wo sie nicht ist. Denn die Empfindung ist etwas Inneres, von dem wir nur nach seinen äußeren Merkmalen urtheilen können. Nun ist es möglich, daß gewisse Dinge in dem Bau des Körpers diese Merkmale entweder gar nicht verstatten, oder doch schwächen und zweideutig machen; wogegen ein Anderer so glücklich gebaut seyn kann, daß er uns in denjenigen Rollen, die er nicht ursprünglich, sondern nach irgend einem guten Vorbild spielt, von der innigsten Empfindung beseelt scheinen wird, da doch Alles, was er sagt und thut, nichts als mechanische Nachäfferei ist. Wenn ein solcher Schauspieler lange genug nichts als nachgeäfft hat, haben sich endlich eine Menge kleiner Regeln bei ihm gesammelt, nach denen er selbst zu

Digitized by Google

handeln anfängt, und durch deren Beobachtung er zu einer Art Empfindung gelangt, die zwar die Dauer und das Feuer derjenigen, die in der Seele ihren Anfang nimmt, nicht haben kann, aber doch in dem Augenblicke der Vorstellung kräftig genug ist, etwas von den nicht freiwilligen Veränderungen des Körpers hervorzubringen, aus deren Daseyn wir fast allein auf das innere Gefühl schließen zu können glauben. Die ganze Procedur geschieht hier zufolge dem Gesetze, daß eben die Modificationen der Seele, welche gewisse Veränderungen des Körpers hervorbringen, wiederum durch diese körperlichen Veränderungen bewirkt werden."

Da nun aber Lessing's zweifelnde Ansicht von der Empfindung des Schauspielers durch die vorangeführten entscheidenden Stimmen bereits berichtigt und dahin festgestellt ist, daß die Empfindung des Schauspielers nur Schein, nicht Wirklichkeit seyn darf, so kommen wir auf den von Lessing zur Bedingung gemachten Mechanismus und auf die Wechselwirkung des Körpers und der Seele durch Nachäfferei oder Nachahmung in Zeichen und Empfindung zurück; das ganze Geheimniß der sogenannten Schauspielkunst liegt enthüllt vor uns, und wir werden nunmehr es auch als ein Wunderwerk nicht anstaunen, wenn der Schauspieler im leidenschaftlichsten Momente seiner Rolle mit der größten Ruhe in voller Freiheit waltet, denn — seine Leidenschaft ist Schein und seine Ruhe ist Mechanismus.

Auch dadurch kann die Schauspielerei keinen Kunstcharakter ansprechen, daß Lessing und Schlegel [3]) sie entweder zwischen bildender Kunst und Poesie mitten inne gestellt, oder sie für Beredsamkeit und bewegliches Gemälde zugleich erklärt haben. Denn sie ist nichts Selbstständiges, nichts Schaffendes, nur ein Nachahmendes, ja fast nur ein Zufälliges; denn so wenig sie als vorübereilende Malerei oder Plastik (!) ihren Mienen und Stellungen jene Ruhe und Fortdauer zu geben vermag, welche ein Kunstwerk bedingt, ist sie auch nicht Beredsamkeit sondern nur Declamation, mündlicher mit Gestikulation begleiteter Vortrag eines von einem Anderen, dem Dichter gegebenen Werks. Außerdem sind Mimik und Declamation, wie solche der Schauspieler versinnlicht, dem Kunstgebiete des Malers und Redners in einer Weise entfremdet, daß, wollten Letztere derselben sich, wie

Digitized by Google

der Schauspieler es thut bedienen, sie durch Affectation, Uebertreibung und Unschicklichkeit entweder der Würde und dem Anstande des rednerischen Vortrages und dem Anstande der malerischen Darstellung entgegen treten, oder in's Lächerliche und Widrige fallen würden [4]).

Könnten wir aber auch in Bezug auf jene Behauptung von der strengen Kunstforderung ablassen, immer werden wir doch auf die Person des Schauspielers zurückgeführt, der auf der Bühne uns durch sein Ich unterhält, uns kein Werk, sondern eine nachahmende Individualität anschauen läßt, welche nur so lange Bestand und Daseyn hat, als er selbst auf der Bühne thätig ist. Sein Geschäft besteht ja nicht im Erfinden, sondern in einem bloßen Nachbilden, und er kann eben so wenig als schaffender Künstler anerkannt werden, als (obgleich Göthe es meint) jene Personen, welche auf dem römischen Theater Frauenzimmer vorstellen, indem sie als Jünglinge die Eigenschaften des weiblichen Geschlechts in ihrem Wesen und Betragen studirt haben und eine dritte und fremde Natur spielen. Denn das Alles läßt sich von der Person des Schauspielers nicht trennen, und was er durch seine sogenannte Kunst gibt, ist ja weiter nichts als — Täuschung [5]). Dennoch glaubt F. W. Ziegler in seinem erwähnten System der Schauspielkunst, die streitenden Meinungen in der ihm gewordenen neuen (an sich aber alten) Entdeckung gefunden zu haben, daß die Schauspielkunst eine psychologische Kunst sey [6]), worüber er gar seltsame Dinge auf den Markt bringt. Sein Werklein ist ein Muster von Begriffsverwirrung, die ihren Grund hauptsächlich darin hat, daß der Verfasser dramatischer Dichter und Schauspieler in Einer Person war.

Zur Belustigung der Leser will ich einige Stellen mittheilen, und ihrem gesunden Sinne die Beurtheilung derselben überlassen.

„Die Schauspielkunst ist für den Schauspieler so unendlich, als die Schöpfung (!), aber sie ist von dem weisen und gütigen Schöpfer nur wenigen Menschen verliehen, und diese Wenigen haben den schönen Beruf, durch ihr bezauberndes Talent das menschliche Geschlecht zu bilden und zu veredeln (!)."

„Durch den wirklichen Dichter geleitet und begeistert, wird der Schauspieler Herr über die Gemüther. Von dem Dichter erhält er

Digitized by Google

ſein Kunſtdaſeyn und ſeinen Ruhm, denn ohne Dichter iſt der Schauſpieler ein Unding (sic)!"

„Wo die Macht der Religion aufhört, die Geſetze verſtummen (sic), beginnt durch den magiſchen Zauber der Schauſpielkunſt des Künſtlers Reich und ſeine Macht, und er beherrſcht keine Undankbaren, denn die Liebe und Achtung ſeiner Zeitgenoſſen begleitet ihn durch's Leben (?), wenn auch die Unſterblichkeit nicht ſein Loos iſt."

„Der wahre Dichter iſt der Schöpfer und die Schauſpieler ſind ſeine Geſchöpfe, die er durch brillant geſchriebene Charaktere erheben oder als Nebenfiguren im Schatten verbergen kann. Das ganze ehrwürdige (!) Chor der theatraliſchen Künſtler kann aus einem Ueberſetzer keinen Dichter machen, der wahre Dichter aber einem mittelmäßigen Schauſpieler, ſobald es ihm gefällt, den Schein eines Künſtlers ertheilen."

„Die extemporirenden Komödianten waren Knechte der niedrigſten Volksklaſſen, belacht, aber verachtet, und jetzt ſind ſie (die histriones eruditi??) Sittenlehrer und Belehrer der höheren Stände (!!), geliebt und geehrt, welchen Standesadel ſie einzig und allein den Dichtern verdanken."

„Um aber den körperlichen Schauſpieler zum Amor zu bilden, denn Pſyche, die Dichtkunſt, hat ohne Amor kein anſchauliches Kunſtdaſeyn, muß er ſich edel bewegen und (hört! hört!) auch denken lernen."

Ich habe in meiner früheren dramaturgiſchen Laufbahn des Närriſchen und Anmaßenden Vieles gehört, allein ein Unſinn ſolcher Art, wie hier vorgetragen, iſt mir dennoch nicht vorgekommen. Man kann ein inneres, vielleicht zum Entzücken geſteigertes Wohlgefallen über den letzten Satz unſeres Schriftſtellers nicht zurückdrängen, wenn man aus demſelben herausliest, „daß es körperliche Schauſpieler gibt, die ſich nicht edel bewegen und auch nicht denken, folglich einem anderen als dem Menſchengeſchlecht angehören; — daß der körperliche (der mit und an ſeinem Körper ſpielende?) Schauſpieler ein Amor wird, wenn er edel ſich bewegen und denken lernt; — daß dieſer Amor der Pſyche (der Dichtkunſt) ein anſcheinliches Kunſtdaſeyn gibt,

Digitized by Google

obgleich, wie kurz vorher gesagt, der Schauspieler, d. i. der Amor, sein eignes Kunstdaseyn vom Dichter, d. i. von der Psyche, empfängt!

Wer möchte nach solchen Albernheiten sich noch wundern, wenn hierauf die geheimnißvolle Wirkung des Schauspielers also geschildert wird: „Künstlich erregt und bewegt er das Mitgefühl durch seine eigene, vorher künstlich erst in sich erzeugte, psychologische Selbsttäuschung, in welcher er den im Schauspielhause versammelten Menschen als ein Glücklicher oder Unglücklicher erscheint; denn es ist — ein schöner Beruf, durch Illusion den Menschen sittlich zu erheitern und moralisch zu betrüben." — In dieser künstlich in sich erregten und künstlich mitgetheilten Selbsttäuschung liegt ja eben das Spielwerk, und in diesem Spielwerk soll eine sittliche Erheiterung und eine moralische Betrübniß ebenfalls liegen? Das habe ich in meiner Praxis niemals erlebt.

So sind die Schauspieler überall bemüht, ihre sogenannte Kunst mit allen möglichen Lappen zu verbrämen, und daher wenden sie auch Alles auf ihr Gewerbe an, was eigentlich der Dichtkunst oder dem Dichterwerk angehört, durch welches ihr Gewerbe besteht. Gar manche Theaterspieler haben in so fern die Stelle Reinbeck's [7]) als eine unübersteigliche Brustwehr vor sich hingeschoben, „daß nämlich das Schauspiel eine Offenbarung des Lebens der Menschheit sey, nicht des Lebens des Menschen, so wie eine schöne Kunst überhaupt Offenbarung der Uridee der Menschheit nach allen ihren Beziehungen ist." Das Schauspiel ist aber gar nichts, als eine veranschaulichende Darstellung des Dichterwerks, welches immer eine Offenbarung des Lebens der Menschheit seyn kann, ohne daß es einer schauspielerischen Darstellung bedarf. Und was kann die Schauspielerei uns mehr geben, als jene schwache Darstellung? Kann sie Ton und Geberde, Haltung und Stellung aus dem Reich der Ideale oder aus dem der Wirklichkeit nehmen, und wenn sie über Letztere hinausgreift, offenbart sich alsdann nicht sogleich Unnatur und Fratzenhaftigkeit? Würden wir Aehnliches nicht schon an unseren Schauspielern bemerken, wenn sie in gewöhnlicher Kleidung, am hellen Tage, in einem Gesellschaftszimmer, gerade so agiren wollten, wie auf der Bühne, in ihrer bunten Kleidung, mit bemalten Gesichtern, beim Schimmer der

Digitized by Google

Lampen, mit ihrer in die Länge gezogenen Betonung, mit ihrer ausgespreizten, verlängerten Gestikulation!

Und doch ist diese Fertigkeit, den vergrößerten Maßstab des Tons, der Geberde und der Bewegung nach dem Verhältniß des Hauses zu treffen, in welchem zur Schau gespielt wird, eine fast unentbehrliche Eigenschaft des Schauspielers und im eigentlichen Sinne das, was sie und die Unkundigen mit ihnen ein Idealisiren nennen. Hätten wir indeß Mienen- und Gestenzeichner, wie wir Schnellschreiber haben, und vermöchten wir so die Bezeichnung der hergesagten Worte zur dauernden Anschauung zu bringen, und näherer Vergleichung und Prüfung zu unterwerfen, wahrlich! wir würden nicht selten auf Widerspruch und Verkehrtheit stoßen, weil hier die Uebereinstimmung in Wort und Geberde nicht, wie im Leben, durch die Natur des jedesmaligen Empfindens und Denkens, sondern von dem höheren und niederen Grad eines fast bewußtlosen Mechanismus, oft sogar vom Souffleur, bedingt wird, und von diesem bedingt werden muß, wenn im unvorhergesehenen Fall eine Rolle auf das Ein- oder Vorsagen desselben zu spielen ist. Daß übrigens auch bei guten Schauspielern Geberden oder Gesten oft erst den Worten nachfolgen, mithin zu spät eintreten, wird jeder aufmerksame Zuschauer leicht bemerken können.

Vor länger als zweitausend Jahren behauptete schon ein Philosoph: „daß die Natur und Würde der Tragödie (des Schauspiels überhaupt) auch ohne Bühne und Histrionen bestehe, der ganze Apparat nur für das Anschauen berechnet sey und durchaus nichts Künstlerisches enthalte [7]). „Aehnliches ist auch in neuer Zeit wiederholt worden. So sagt Mercier [8]): „wenn auch kein einziger Schauspieler mehr auf der Welt wäre, würden dennoch die Schauspiele (Dramen) in ihrer ganzen Schönheit bestehen; sehr berühmte Schauspieler sind todt, und die Rollen, welche sie spielten, bleiben immer so schön, so neu und treffend, als vorher." Der Schauspieler ist nur ein Schattenbild des Originals, das Original bleibt, wenn jenes im eigentlichen Sinne untergeht, da es nicht einmal die Natur und den Werth einer einfachen Kopie hat. Und Professor Pörschke [9]), indem er einen tieferen Blick in das Wesen der Sache wirft, erklärt unverholen: „reichen dem Dichter

Digitized by Google

die Bilder, welche vor seinem Geist standen, zu, um seiner Schöpfung Leben und Kraft zu verleihen, so bedarf der Leser, wenn er mit dem Geist des Dichters verwandt ist, keiner äußeren Hülfsmittel, sich die im Kunstwerk dargestellte Welt eben so kraftvoll und lebendig wie jener vorzustellen; bedurfte es der Dichter nicht, eine Schaubühne vor sich zu haben, auf welcher seine Gestalten handeln mußten, so konnte auch ein geistvoller Leser der Bühne entbehren. Eine starke, gebildete Einbildungskraft wird viel reiner, bestimmter, deutlicher, ungestörter vor sich die dichterischen Handlungen sehen, als auf der Bühne, wo wir durch mißlungene nachahmende Gegenstände oft an Nachäffungen uns ärgern, und durch plumpe Natur immer erinnert werden, daß wir vor einem Bretergerüst stehen. Wie sollte das enge Behältniß — und käme demselben auch Bildnerei und Malerei zu Hülfe, um die Scene beliebig zu erweitern — unsere Einbildungskraft, die über die Unendlichkeit des Raums und der Zeit herrscht, so kräftig unterstützen, damit sie von keiner unruhstiftenden Natur auf den Lichtpfaden der Dichtkunst gestört werde. — Es muß die Schaubühne für ein Schauspiel auch entbehrlich seyn können; sie muß dem inneren Werthe desselben nichts zulegen; genug, wenn sie diesem nur nichts entzieht, oder wohl gar der Schwachheit neue Kräfte leiht. Wäre das noch ein wahres Kunstwerk, welches in der für solches möglichen Vollkommenheit nicht von dem Künstler allein hervorgebracht werden könnte, und fremder mitwirkender Ursachen zur Vollendung bedürfte? Solche Ursachen sind zufällig, und gehören nicht zum Reich der Schönheit."

In dieser Stelle sehen wir unsere frühere Erörterung überall bestätigt, insbesondere auch den Satz, daß ein wahres Kunstwerk schon vollendet aus der Hand des Künstlers hervorgeht, daß es durch sich selbst zu uns spricht, und, wer ein geistiges Auge hat, auch das innere Leben eines Drama aufnimmt, und nur der geistig Träge oder Blöde eine äußere Veranschaulichung desselben begehren kann. Und wenn sich nun die Frage wiederholt: „welches Kunstwerk hat denn der Schauspieler in's Leben gerufen, jenes, welches bereits im Leben war und durch sich fortlebt, oder ein neues, seine Darstellung?" — so steht auch die Antwort bereit, daß der Schauspieler seine außerwe-

Digitized by Google

ſentliche, zufällige Illuminirung nicht mit dem Kunſtwerk des Dichters verwechſele, ſich vielmehr beſcheiden erinnere, daß der geſammte Preis ſeiner noch ſo hoch angeſchlagenen künſtleriſchen Bemühung in dem merkwürdigen Zeugniß des (nach Ziegler's Ausdruck, ſittlich erheiterten oder moraliſch betrübten) Publikums beſteht: „er oder ſie hat vortrefflich geſpielt!"

Es war eine augenblickliche Täuſchung, die mit dem gefallenen Vorhang gefallen iſt, und damit öffentliche Kunde davon gegeben wird, ruft die lärmende Menge den Todten in's Leben zurück, vor ſich hin, und klatſcht ihm Beifall zu, damit er ſich verneige oder in Worten ſich dankbar bezeige für den unverdienten Beifall des allzugütigen Publikums. Iſt nicht auch die geforderte Wiederholung einer Scene — in den Augen eines Schauſpielers die größte Auszeichnung — eine derbe Satyre auf die ſogenannte Kunſttäuſchung? Iſt ſie nicht eine handgreifliche Mahnung an das Metier des Schauſpielers, eine Folge der Ueberzeugung, daß die Schauſpieler bereits zu einem Mechanismus gelangt ſind, auf Verlangen ſogleich ihr Geſicht wieder in gehörige Falten zu legen, die Hände gehörig in Bewegung, die Füße in die gehörige Stellung zu bringen, und liegt darin nicht die ewige Kluft, die ihre Leiſtung von jedem frei geſchaffenen, für ſich beſtehenden Kunſtwerke ſcheidet?

In den Annalen des Schauſpielweſens [10]) iſt der Umſtand als unerhört verzeichnet, daß der Schauſpieldirektor Reibehand, ſeiner Profeſſion nach ein Schneider, auf das Ancora des Publikums in der Rolle des Orosman zweimal ſich erſtochen habe. Dies geſchah im Jahre 1735. Achtundſiebenzig Jahre ſpäter (1813) erfolgte das Nämliche im Theater an der Wien in Wien, wo der Schauſpieler Haſenhut, als Schneider im luſtigen Beilager, zweimal ſich todt ſtellen mußte [11]). Und dieſes Veretiren, wenn auch nicht gerade im Erſtechen und Todtſcheinen, und Hervorrufen iſt nun dergeſtalt Mode geworden, daß von einer Täuſchung im Theater kaum mehr die Rede ſeyn kann. Oft zerſtört zwar die Täuſchung der Schauſpieler ſelbſt, allein daß der Zuſchauer auch derſelben ſich bewußt iſt, und den Schauſpieler ſtets im Auge behält, beweiſet der Umſtand, dem gemäß der

Digitized by Google

tragiſche Heldleben ſo gut gerufen wird, wie Jener, der die Rolle eines Wolfes oder Pudels gegeben hat. Das iſt ganz ernſthaft zu nehmen; denn in den Vorſtellungen „des Wolfsbrunnens“ im Theater an der Wien wurde jedesmal der auf dem Anſchlagzettel verzeichnete gymnaſtiſche Künſtler Mayerhofer, welcher die Wölfin vorſtellte, als ſolche gerufen, und er erſchien auch als ſolche, legte ſich an's Souffleurloch, zeigte freundlich die Zähne, kratzte ſich hinter dem Ohr, und ſchlich im Beifallsſturm wedelnd von dannen; ja im „Walde bei Bondy“ machte er, als Pudel gerufen, ganz conſequent ſeine hündiſche Aufwartung [12]).

Was ſollen wir unter ſolchen Umſtänden von der hohen Kunſtbildung der Schauſpieler und von ihren Kunſtgebilden ſagen? — Beſtände die Kunſt hier wirklich darin, eine fremde Natur darzuſtellen, dann wären die Herren Mayerhofer und Kliſchnigg, der Affen- und Froſchrollen gab, — Künſtler par excellence!

Eine der ſcharfſinnigſten Abhandlungen über die franzöſiſche tragiſche Bühne befindet ſich in den Propyläen [13]) von Göthe. Nach A. W. Schlegel's Angabe hat ſie den Freiherrn v. Humboldt d. Ae. zum Verfaſſer und iſt deshalb wichtig, weil ſie eine dem Nachahmtalent entgegengeſetzte Eigenſchaft des Schauſpielers fordert, nämlich die Idealität der Darſtellung. Eine ſo gewichtige Autorität kann nicht umgangen werden; indeß fürchte ich nicht, durch ſie meine vorangeſtellten Anſichten und Behauptungen umgeſtoßen oder auch nur geſchwächt zu ſehen. Er ſagt: „Jede Nation hat einen eigenen Begriff von der Natur, d. i. von dem, was ihr leicht und natürlich iſt.“

„Der Begriff von Natur und Kunſt iſt aber nirgends ſchwerer zu unterſcheiden, als in der Schauſpielkunſt, welche die Kunſt der Kunſt, nicht die Darſtellung der Natur, ſondern einer vorhergegangenen künſtleriſchen Darſtellung iſt.“

„Die Kunſt führt nie wieder auf die Kunſt, ſondern nur auf die Natur hin, und Niemand wird es einfallen, ſich bei Leſung einer Tragödie die Schauſpieler und nicht die handelnden Perſonen zu denken.“

„Da alle Kunſt ihrem Weſen nach Nachahmung iſt, ſo hat der Künſtler immer ein Vorbild, das er auf ſeine Weiſe ſich vorſtellt. Das Vorbild des Schauſpielers iſt nun nicht gerade die Natur, ſondern ein

Digitized by Google

vor ihm (und sogar unabhängig von ihm) gemachtes Kunstwerk, die Dichtung. Seine Kunst ist daher gebundener, als andere, und das Natürliche oder Unnatürliche seines Spiels darf daher nicht durch eine unmittelbare Vergleichung mit der Natur, sondern durch eine mittelbare mit der Behandlung derselben durch die Dichter verglichen werden."

„Gegen den Dichter gehalten, ist der Schauspieler aber wieder mehr Natur und Wirklichkeit, indem er uns das Werk des Dichters anschaulich macht. Da er nun den handelnden Menschen in seiner ganzen Persönlichkeit darstellen soll, in der Natur aber gewiß nicht alle Stellungen und Bewegungen des am meisten idealisch gebildeten Menschen immer edel und graziös sind, so ist der Schauspieler dafür Künstler, daß er sich diese Ungleichheit der Natur nicht zu Schulden kommen lassen soll; denn da er die Natur durch *eigene* Mittel nachahmt, so ist er verbunden, was er hinzufügt, vollkommen künstlerisch zu verarbeiten, und in durchgängige Harmonie zu bringen."

Ich will hier einen Ruhepunkt machen und das Gesagte etwas näher beleuchten. Zuvörderst springt sogleich in die Augen, daß die Kunst des Schauspielers als bereits bestehend angenommen oder vorausgesetzt ist, indem seine Darstellung die Kunst der Kunst genannt wird. Dann dürfte auch die Gültigkeit der Behauptung zu bezweifeln seyn, „daß die Kunst *nie* wieder auf die Kunst führt, und beim Lesen einer Tragödie (Drama überhaupt) Niemand an die Schauspieler, sondern an die handelnden Personen denken wird." Jeder Theaterdirektor nämlich, der ein Drama lieset, denkt an dessen Aufführung durch seine Schauspieler, jeder Schauspieler denkt an sich, und Jeder, der ein Stück *aufführen* gesehen hat, denkt beim nachfolgenden Lesen desselben an die Schauspieler, welche die Aufführung bewirkten. Zugestanden nun, daß alle Kunst ihrem Wesen nach Nachahmung eines vorgestellten Vorbildes sey, so wird man doch unterscheiden müssen, ob das Vorbild in der eigentlichen Vorstellung, in der Idee, oder bereits schon in der eigentlichen Wirklichkeit bestand; denn eben dadurch scheidet die schaffende Kunst sich von der bloß nachahmenden. Das Vorbild des Schauspielers ist aber ein wirkliches, ein vor ihm und unabhängig von ihm bestehendes Kunstwerk, die Dichtung, und wenn

Digitized by Google

die Beſchaffenheit (das Natürliche und Unnatürliche) ſeines Spiels nach Maßgabe des Dichterwerks beurtheilt werden und die Darſtellung des Schauſpielers eine Kunſt der Kunſt ſeyn ſoll, dann iſt wahrlich doch nicht zu begreifen, wie deſſenungeachtet ſeine Kunſt nicht auf die Kunſt oder das Kunſtwerk des Dichters, mit welchem die Darſtellung zu vergleichen iſt, ſondern auf die Natur zurückführt, mit der doch eine unmittelbare Vergleichung nicht Statt finden ſoll.

Beſteht jedoch die künſtleriſche Darſtellung darin, daß er auf der Bühne die in der Natur oft erſcheinende Ungleichheit in Stellungen und Bewegungen nicht verſchulde, ſo fragt ſich wieder, „ob zu einer ſolchen Ungleichheit im Kunſtwerk des Dichters Veranlaſſung gegeben iſt," was beiläufig bemerkt eine höchſt mangelhafte Charakterzeichnung vorausſetzen würde, oder ob jene Andeutung nur eine Mahnung für den Schauſpieler ſey, ſich auf der Bühne anſtändig zu geberden und die dem dichteriſchen Kunſtwerke gegebene äußere Bekleidung mit demſelben in Harmonie zu bringen, was gewiß doch nicht für ein dem Kunſtwerk zugefügtes Kunſtwerk gelten wird!

Die ſolchergeſtalt vom Schauſpieler geforderte Harmonie des Spiels liegt ſchon in der Harmonie der dichteriſchen Charaktere und ergibt ſich von ſelbſt, wenn er dieſe gehörig aufzufaſſen weiß. Darum iſt Gleichheit der Bewegungen und Stellungen in Bezug auf Adel und Grazie ein Pflichttheil, welchen der Bühnenſpieler dem dichteriſchen Kunſtwerk ſchuldet, aber keine Künſtlerſchaft; denn wollte er jene Ungleichheit auf der Bühne zur Schau legen, ſo verſündigte er ſich an den in künſtleriſcher Harmonie gebildeten Figuren des Dichters und zöge ſie, wie ſich ſelber, durch plumpe, gemeine Bekleidung in's Gemeine herab. Da jedoch auch die beſte Bekleidung nirgends ſonſt, als in der Natur vorhanden iſt, ſo müſſen wir wohl nothgedrungen bekennen, daß des Schauſpielers Produkt nur eine natürliche Darſtellung der bereits vorhandenen künſtleriſchen iſt, die aber darum für künſtleriſch ausgegeben und gehalten wird, weil ſie nicht einen natürlichen Menſchen, ſondern einen vom Dichter gezeichneten Charakter zur Anſchauung bringt.

Es iſt mithin ein Irrthum, wenn die Idealität des dichteriſchen Kunſtwerks auf den Schauſpieler übertragen wird; denn die Darſtel-

Digitized by Google

lung des Letzteren entlehnt nur den Schein der Idealität von jenem. Sollte mehr geschehen, als durch natürliche Zeichen und Mittel ein Ideal von fremder Hand veranschaulichen, so müßte der Schauspieler ja das Ideal des Dichters nochmals idealisiren.

Daher bemerken wir unschwer, daß keine Erklärung vom Idealisiren des Schauspielers, wie solche auch gestellt seyn mag, die Probe besteht. Ich will zum Beweise dessen einige der vorzüglichsten anführen.

Der Verfasser des erwähnten Aufsatzes in den Propyläen sagt darüber: „Wie jeder Künstler soll der Schauspieler verbunden seyn, zu idealisiren; sein Idealisiren aber besteht darin, daß er seiner Rolle durchaus Charakter gibt, daß er alle Eigenschaften, die ihr der Dichter beilegt, als Individualität darstellt, das Vage und Unbestimmte der Poesie (des Gedankenbildes) in seiner eigenen Person, die ihm oft unübersteigliche Hindernisse in den Weg legt, fixirt, also die Form des Charakters studirt und die Art ermittelt, wie der Mensch durchgängige Einheit und Nothwendigkeit besitzen kann."

Darüber ist das Nöthige bereits im Vorstehenden bemerkt und hier nur beizufügen, daß wenn des Dichters Gedankenbild thatsächlich etwas Vages und Unbestimmtes hat, es auch kein Kunstwerk ist, der Schauspieler es zwar durch seine Individualität fixiren, aber um so weniger idealisiren wird und kann, da sogar in seiner eigenen Person sich ihm oft unübersteigliche Hindernisse entgegenstellen, in so fern nämlich als seine Person zur Veranschaulichung des dichterischen Charakters nicht geeignet ist. Wo aber im Letzteren keine Einheit vorhanden, wird auch der Schauspieler sie nicht vermitteln, es wäre denn, daß diese Einheit und Nothwendigkeit auf eine Gleichheit der Bewegungen und Stellungen beschränkt bleibt. Was nützt es nun ihm vorzuschreiben, wie er jene Aufgabe vor der Einbildungskraft und durch dieselbe ausführen und bewirken soll, daß alle seine Aeußerungen, da er doch nichts mehr als Aeußerungen geben kann, aus einer Einheit herzustammen scheinen und, indem er Stimme, Miene und Geberde aus ihr allein abfließen läßt, sie also dadurch in Einheit und Nothwendigkeit bringt, veranlassen soll, daß der Zuschauer jene Einheit sieht, findet, überhaupt mehr sieht, als der Künstler darzustellen vermag (?), wenn alsogleich

Digitized by Google

auch erklärt wird, „daß diese Aufgabe in der Wirklichkeit unausführbar sey und nur darum für möglich gehalten werde, weil das ganze Gebiet des menschlichen Empfindens, Redens und Handelns die Kunstsprache des Schauspielers wäre!“

Der Widerspruch, die Kunst des Schauspielers als bestehend anzuerkennen, und dennoch seine Kunstaufgabe in der Wirklichkeit für unausführbar zu erklären, leuchtet doch auch dem schlichten Menschenverstande ein.

Der Verfasser der neuen deutschen Dramaturgie [14]) erwähnt des Idealisirens der Schauspieler in einer anderen Richtung. Idealisiren heißt ihm „die Gesetze der Natur nicht in einem einzelnen Individuum darstellen, sondern in dem ganzen Geschlecht. So idealisirt der Dichter die Form des Geistes, der Maler die äußere Gestalt, und der Schauspieler stellt den idealisirten Charakter dar auf der Bühne; aber sein Gebiet ist genau bestimmt durch Rede und Handlung. Jene schreibt der Dichter vor, diese verlangt äußere Bezeichnung der Empfindung und Gesinnung; also bedarf der Schauspieler der Deklamation und Mimik.“

Das Alles zugegeben wird doch nichts idealisirt; denn der Schauspieler hat die Rede des Dichters nur zu deklamiren und die Handlung durch Geberden zu bezeichnen. Wie er aber die Gesetze der Natur in dem ganzen Geschlecht darzustellen hat, wird nicht gesagt. Allein daß er mit seiner äußeren Bezeichnung des dichterisch idealisirten Charakters auf das wirkliche Leben angewiesen ist, geht aus der beigefügten Forderung hervor: „er müsse der Lage gemäß, in welche der Dichter ihn stellt, alle Aeußerungen oder vielmehr alle Stufen der Aeußerung vorgezeichneter Gefühle und Leidenschaften durchlaufen, wie wir sie im menschlichen Leben zu sehen gewohnt sind.“

Wie ließe sich wohl ein Idealisiren und ein Veranschaulichen vorgeschriebener Gefühle nach ihrem Erscheinen im wirklichen Leben vereinigen!

Der gelehrte Böttiger [15]) versichert, „das Künststück (sic) bestehe darin, daß der Meister wirklich nur die Gattung spielt und durch gewisse Eigenheiten dem Zuschauer ein bestimmtes Individuum

Digitized by Google

zu geben scheint, woran Jeder in seiner Bekanntschaft ein anderes Original aufzufinden glaubt. Das Ideal (Kunststück?) wäre demnach ein aus vielen bemerkten Zügen und Aehnlichkeiten kunstreich zusammengesetztes und veredeltes Bild. Erfinden und Zusammensetzen sey also die Hauptsache."

Ich sehe diese Erklärung wie ein Polster an, welches die bekannte Gutmüthigkeit Böttiger's dem Künstlerthum der Schauspieler untergeschoben hat. Dasjenige wird ja nicht erfunden, was vorher bemerkt werden muß, mithin schon vorhanden ist, und wollte oder könnte der Schauspieler erfinden, dann würde Niemand die Aehnlichkeit erkennen, weil die Aehnlichkeit von bestimmten Merkmalen abgezogen wird. Der Schauspieler setzt lediglich nach Maßgabe des ihm vorliegenden dichterischen Charakters die im Leben vorkommenden Züge und Zeichen zusammen, und da der Dichter individuelle Gestalten schafft, so folgt schon hieraus, daß sie dieser Individualität gemäß darzustellen sind und der Schauspieler keine Gattung mit allerhand Eigenheiten zu spielen hat, vermöge welcher jeder Zuschauer ein anderes Original aus seiner Bekanntschaft zu erblicken glaubt. Hier ist das Bild bereits gegeben, es darf bloß zweckmäßig illuminirt werden; allein gerade da tritt oft der Fall ein, daß der Schauspieler nicht zu schattiren weiß, und das um so gewisser, je idealer die Zeichnung vor ihm steht.

Um endlich zu zeigen, daß selbst entschiedene Vertheidiger des Idealisirens der Schauspieler in der Anwendung auf ihre Forderungen verzichten müssen, theile ich noch die Schlußbemerkung jenes mehrfach erwähnten Aufsatzes aus den Propyläen mit. Er lautet also:

„Wenn man von den Mängeln spricht, die allen Schauspielern eines Volks gemeinschaftlich sind, so klagt man sie eigentlich mit Unrecht an. Der Schauspieler steht so gedrängt und gebunden zwischen dem Dichter und der Nation, daß er nur den Richtungen folgen darf, die Beide ihm geben. Er kann keine anderen Charaktere zeigen, als er vom Dichter empfängt und diese nicht anders darstellen, als die Nation sich selbst darstellt."

Wie überflüssig ist es doch unter diesen Umständen von einem Idealisiren der Schauspieler zu reden! Den Charakter zeichnet der Dich-

Digitized by Google

ter vor, die Art der Darstellung bestimmt die Nation. So steigt und fällt der Schauspieler mit dem Dichter, und seine Formen der Darstellung richten sich nach den Formen der Nation in geselliger und wohl auch sittlicher Hinsicht. Eben dadurch aber verliert nun die schauspielerische Darstellung die eigene Selbstständigkeit und mit derselben den Anspruch auf den Rang einer wahren Kunst.

Dieses Ergebniß setzt mich in den Stand, bei Erörterung des dritten Erfordernisses eines Kunstwerks weniger Worte zu bedürfen. Ein Kunstwerk soll nämlich:

3. in sinnlicher und geistiger Hinsicht, oder in der Form und in der Idee, gleich vollkommen seyn. Streng genommen findet diese Bedingung auf den Schauspieler gar keine Anwendung, oder wenn sie eine finden soll, so könnte sie nur die seyn, „daß er seine gewählte Darstellungsart des ihm überlieferten Charakters konsequent, in ordnungsmäßiger Folge der äußeren Zeichen, durchführe."

Alles Uebrige ist schon im Vorstehenden erörtert. Indeß mögen rücksichtlich des Künstlerthums die Schauspieler noch an einige Bestimmungen ihres Disciplinar-Codex, der sogenannten Theatergesetze, erinnert werden, worin Vorschriften vorkommen, wie folgende:

„Wer trotz des wiederholten Befehls eine zugetheilte Rolle nicht einstudirt, wird der Polizeidirektion zur Bestrafung angezeigt."

„Jeder ist verbunden, eine Hauptrolle im Schauspiel in zwei, in der Oper in drei, und eine Nebenrolle in einer Woche einzustudiren."

„Der Schauspieler muß eine halbe Stunde vor dem Aufzuge, in welchem er zu erscheinen hat, auf dem Theater eintreffen und eine Viertelstunde vor seinem Auftreten angekleidet seyn."

„Er ist gewarnt, sich nicht durch Ungeschicklichkeit und Nachlässigkeit dem Gelächter und lauten Tadel des Publikums auszusetzen."

„Es wird ihm untersagt, in den Ankleidezimmern Schuhe zu putzen, Kleider ausklopfen, sich frisiren zu lassen, und auf den Boden auszuspucken [16]) u. s. w.

Digitized by Google

Welche Folgerungen lassen sich wohl aus dergleichen Vorschriften ziehen und welche Künstlergesellschaft hat ähnliche aufzuweisen? Etwa die Kunstreiter? —

Ich habe in einer Berliner Theaterzeitung vom Jahre 1800 gelesen, „daß in Lessing's Satz: „Wir haben Schauspieler, aber keine Schauspielkunst," der Ausdruck Schauspielkunst nichts weiter heiße, als keine Theorie der Schauspielkunst, nach welcher man sie lehren und lernen könne, ohne nöthig zu haben, sich solche durch bloßes Nachahmen und Einüben eigen zu machen, daß dessenungeachtet es aber Schauspieler gebe, welche Künstler sind, und eine Kritik der Schauspielkunst, welche das aufgestellte Kunstwerk zu zergliedern und die Regeln und Prinzipien zu entwickeln vermag, welche der schaffende Genius der Kunst bei dessen Hervorbringung befolgte."

Das hat zwar einen ganz guten Klang; indeß auch abgesehen von dem beiläufigen Zugeständniß, daß doch wohl Nachahmen und Einüben zum Aneignen der Schauspielkunst gehöre, ist dem Lessing'schen Satze eine unrichtige Bedeutung untergelegt. Denn er sagt ausdrücklich an einer anderen Stelle: „wenn der Schauspieler alle äußerlichen Zeichen und Merkmale, alle Abänderungen des Körpers, von welchen man aus Erfahrung gelernt hat, daß sie etwas Gewisses ausdrücken, nachzuahmen weiß, so wird sich seine Seele durch den Eindruck der durch die Sinne auf sie geschieht, von selbst in den Stand setzen, welcher seinen Bewegungen, Stellungen und Tönen gemäß ist. Diese nun auf eine gewisse, mechanische Art zu erlernen, auf eine Art aber, die sich auf unwandelbare Regeln gründet, an deren Daseyn man durchgängig zweifelt, ist die einzige und wahre Art, die Schauspielkunst zu erlernen."

So ist deutlich genug ausgesprochen, auf welche Art die Schauspielkunst erlernt und ausgeübt werden könnte, zugleich aber auch, daß jene mechanische Art der Nachahmung zuerst auf unwandelbare Regeln gebracht werden müße, bevor man von einer Existenz der Schauspielkunst reden könne. Allein die Schauspielkunst von einer bloßen Theorie abhängig zu machen, ohne Lehren und Lernen, ohne Nachahmung und Einübung, war der einsichtsvolle Kritiker weit entfernt;

Digitized by Google

er glaubte vielmehr die einzige und wahre Art sie zu erlernen, durchaus in eine mechanische Art der Nachahmung äußerlicher Kennzeichen, welche analog auf die Seele und durch diese wieder zurück auf den Körper des Schauspielers wirken, setzen zu dürfen.

Wäre aber auch jene mechanische Art der Nachahmung auf unwandelbare Regeln zurückgeführt, immer würde doch die Leistung des Schauspielers keine Kunstschöpfung seyn, denn wo, wie hier, alle Veränderungen eine äußere Ursache voraussetzen und Wirkung und Gegenwirkung stets gleich seyn müssen, da ist der Mensch einem Grundgesetz der Mechanik unterthan und es waltet die Kunst eben darum nicht, weil diese (die Kunst) Ideen nach Belieben ohne äußere Sollicitation aus den Organen des Künstlers hervorströmen läßt und sie als Werkzeuge beliebiger Modifikationen der wirklichen Welt gebraucht [17]). Dies Alles liegt auch schon in Lessing's Erklärung, weshalb man sich durch das gebrauchte Prädikat „Kunst" nicht irre führen lassen muß, und darum ist denn auch die Frage: „ob eine Schauspielkunst bestehe oder bestehen könne," in vorstehender Erörterung aus einem höheren Gesichtspunkt aufgefaßt worden.

Daß es Schauspieler gibt, die Künstler sind — wer wollte das läugnen? Es sind jene glücklichen Naturen, welchen der Himmel eine entschiedene Nachbildungsfähigkeit verliehen hat, die alle bemerkbaren Aeußerlichkeiten sich anzueignen, sie zu verarbeiten und in passender Form wiederzugeben, zu jedem dargebotenen Charakter eine originelle, oder die passendste Bekleidung aus dem stets gegenwärtigen Reichthum ihrer Erinnerungen zu wählen wissen. Dies sind aber Künstler von Natur aus, nicht darum, weil sie Schauspieler sind, oder durch das Schauspielen; sie würden es seyn, wenn sie auch aufhörten, Schauspieler zu seyn, oder es niemals gewesen wären.

Selbst der Komiker ist hier nicht auszuscheiden. Als ein Genie eigenthümlicher Art wird er theils bewußt, theils unbewußt zur komischen Darstellung getrieben. Er mag leben, in welchem Stande er will, wenn seine Augenblicke kommen, erscheint er als geborner Künstler und Alles, wozu ihm sein Schauspielerstand dienen kann, ist eine Vervollkommnung durch Beobachtung und Fleiß der Nachahmung [18]).

Digitized by Google

Ich spreche jedoch von dem wahren Komiker; denn bei den Meisten, die dafür gelten wollen oder gelten, vertritt Karikatur die Stelle des Genies.

Fragen wir aber, was auch diese reichbegabten künstlerischen Naturen uns hinstellen, dann können wir nicht antworten: „ein selbstständiges bleibendes Kunstwerk," sondern, leider, eine nur vorübergehende künstlerisch gebildete Vorstellung.

Wäre das Schauspielen jedoch thatsächlich eine Kunst, so müßte es auch eine Theorie und zugleich eine systematische Kritik der Schauspielkunst geben. Jene aufzustellen ist bis jetzt vergeblich versucht und wird auch vergeblich versucht werden, weil nun einmal die Kunstbasis fehlt. Von einer Kritik derselben spricht dagegen die ganze Welt, ohne zu bedenken, daß diese eine Theorie voraussetzt. Das, was wir heutzutage Kritik der Schauspielkunst nennen, ist jedoch nichts als ein eitles Geschwätz, in so fern jene von der Voraussetzung ausgeht, daß die Schauspielerei eine Kunst und die theatralische Vorstellung ein Kunstwerk sey.

Mit unbestrittenem Rechte wird indeß die Schauspielkunst wohl anzuerkennen seyn als eine erworbene Fertigkeit, wozu, wie überall, um es zur Virtuosität zu bringen, gewisse Anlagen und Eigenschaften des Geistes und Körpers gehören. Einer solchen Fertigkeit aber kann man in gewissem Sinne auch eine Theorie und eine Art Kritik zugestehen, jene als Inbegriff der Regeln, deren Kenntniß und Besitz zur Ausübung der Fertigkeit nothwendig sind, diese als den Maßstab, an welchen die Leistung der Fertigkeit in Beziehung auf Tauglichkeit und Untauglichkeit gehalten wird.

Um jedoch alles Lose und Unbestimmte der schauspielerischen Darstellung und der ihr nachfolgenden Kritik zu entfernen, wovon wir tägliche Beweise im Theater und in den belletristischen Tagblättern bis zum Abgeschmackten und Ekelhaften vor uns sehen, würde es nöthig seyn, das Erlernen des Schauspielens, wenn auch nicht an die von Lessing verlangte Unwandelbarkeit, doch wenigstens an eine gewisse Bestimmtheit der Regeln zu knüpfen, so daß der Schauspieler nicht mehr mit der künstlerischen Durchführung des dichterischen Charakters auf seine eigene Weise, sondern mit Heraushebung aller dichterischen Schön-

Digitized by Google

heit, mit entſprechender und geſchmackvoller Dekorirung eines vorhandenen Kunſtwerks ſich auszeichnen und brüſten, und in ſolcher Beziehung eine höhere Stufe behaupten könnte, als die Hypokriten der Griechen und die Hiſtrionen der Römer jemals eingenommen haben.

Daß die Beantwortung der an die Spitze dieſer Abhandlung geſtellten Frage verneinend ausgefallen iſt, liegt in der Natur der Sache.

Anmerkungen.

1) Schröder's und Riccoboni's Vorſchriften über die Schauſpielkunſt.
2) Dramaturgie, Theil 1. S. 25. 26. (ſeiner ſämmtlichen Schriften XII. Bd. Wien, Pichler's Nachdruck, 1801. Vrgl. Leſſing's Theatraliſcher Nachlaß, Bd. 1. Wien, 1801.
3) Dramaturgie, I. 44.; Schlegel's Vorleſungen. Bd. 1. S. 54.
4) Die Kunſt der redneriſchen und theatraliſchen Deklamation. Leipzig, 1818. S. 72 u. 161.
5) Göthe, Fragmente über Italien. — Valvassor, de ludicra dictione.
6) Ueber den Werth der Schaubühne, in ſeinen dramaturgiſchen Werken. Heidelberg, 1818. 2 Bde. 8.
7) Aristoteles, Poet. VI.; cfr. Voss. Institut. poet. Lib. X. c. 10.
8) Neuer Verſuch der Schauſpielkunſt. Leipzig, 1776. Letzter Abſchnitt.
9) Ueber Shakespeare's Hamlet. Königsberg, 1801. S. 161—163.
10) Allgemeine Theaterzeitung. Gotha, 1779. 8.
11) Dramaturgiſcher Beobachter, 1813. (Wien).
12) Allgemeine Wiener Theaterzeitung, und Sammler (Wien), 1823. Oktober und November.
13) Bd. III. Stück 1. S. 66 ff.
14) Altona, 1798. S. 6 und 113.
15) Entwicklungen des Iffland'ſchen Spiels. Leipzig, 1796. S. 63 ff.
16) Geſetze für das Theater an der Wien in Wien, 1808 und 1818; Organiſations-Lexikon für das königl. hannover'ſche Hoftheater, 1827 (von Holbein, jetzt Direktor des k. k. Hoftheaters an der Burg in Wien, deſſen frühere Direktion mit Erfolg der Regierungsrath Deinhardſtein geführt hat.)
17) Novalis Schriften, von Tiek und Schlegel. Berlin, 1802. Th. 2, S. 354.
18) Verſuch einer Theorie des Komiſchen, von St. Schütze, Leipzig 1817. S. 256.

Digitized by Google

III.

Die öffentliche Meinung über den Stand des Schauspielers und über sein Gewerbe oder seine Kunst, wie sie war und ist.

Von jeher hat die öffentliche Meinung sich mehr oder minder gegen den Stand des Schauspielers ausgesprochen und wer mit einiger Aufmerksamkeit der Ursache dieser Erscheinung nachforscht, wird bald gewahr werden, daß solche theils in der Beschaffenheit der aufgeführten Stücke, theils in jener der Darsteller selbst zu finden ist, welche auf den Werth eigener Persönlichkeit freiwillig Verzicht leistend sich dazu hergeben, zur Erheiterung der Zuschauer in der Gestalt fremder Personen selbst der schlechtesten und verworfensten Art zu erscheinen. Dem zufolge wurde der Schauspieler auch nur als ein Werkzeug angesehen, das, der eigenen Persönlichkeit entbehrend, in unbedingter Abhängigkeit von seinem Direktor oder seinem Prinzipal und von der Laune des Publikums sein oft nur kümmerliches Daseyn fristete. Man wollte oder konnte hier die Sache von der Person nicht trennen, auch hingen sie so genau zusammen, daß eine Trennung fast unmöglich schien, und darum erhielt sich jene Meinung über den Stand des Schauspielers in allerdings auffallender Allgemeinheit, und wahrlich nicht ohne hinreichenden Grund, da von Seite der Gesetzgebung selbst nicht nur kein Versuch gemacht wurde, derselben entgegen zu wirken, sondern auch die Bewilligung größerer Begünstigung und Freiheit immer von dem sich hebenden sittlichen Zustande des Theaters bedingt blieb.

Es ist eine ganz irrige Behauptung, daß die griechischen Schauspieler so überaus geehrte und angesehene Leute gewesen sind. Man verwechselt hier offenbar die Dichter, welche selbst ihre dramatischen Werke vortrugen, mit den Hypokriten von Profession. Ueberhaupt ist das Verzeichniß dieser eben nicht groß, und wenn darin Polus, Satyrus, Marathonius, Aristodemus genannt sind, so weiß man eigentlich doch nicht, ob sie als Hypokriten mehr berühmt gewesen oder mehr

Digitized by Google

geehrt. Zeichen des Beifalls oder außergewöhnliche Belohnungen waren in griechischer Zeit so wenig ein Beweis für Achtung und Ansehen im bürgerlichen Leben, wie heutzutage, wohl aber sind Zeugnisse genug vorhanden, daß man ihrem Gewerbe wie ihrer Person eine sehr untergeordnete zweideutige Stellung anwies und diese Stellung mit dem Verfall der Sache und der von ihr abhängigen Personen immer erniedrigender wurde.

Schon Isokrates [1]), 436 vor Christus, erklärte die Hypokriten seiner Zeit für die unklugste Klasse der Menschen, die sich um das Wohl der Athener gar nicht kümmerten; und Plato, 429 vor Chr., sucht auszuführen [2]), daß die Bühne ihren Gestalten und Musterbildern ganz andere Gesinnungen unterlege, als sie haben sollten, und zwar darum, damit die Charaktere durch größere Mannigfaltigkeit gefielen, wodurch aber das wahrhaft Schöne mit einem lügenhaften, der großen Menge gefallenden Reize, und die scheinbare Größe mit der wahren verwechselt wird. Den Hypokriten dagegen gesteht er zwar zu, daß sie auf der Bühne lauter und abgemessener sprechen, als die Personen im gewöhnlichen Leben, allein er rechnet sie ausdrücklich zu den Tagelöhnern [3]).

Aristoteles, 384 vor Christus, äußert im Allgemeinen, daß die Tragödie den Menschen edler darstellen will, als er ist, und die Komödie ihn schlechter. In beiden Fällen würde also die Wahrheit fehlen und hier eine Uebereinstimmung mit Plato zu erkennen seyn. Den Charakter der Komödianten seiner Zeit bezeichnet Aristoteles jedoch als schlecht und liederlich [4]), und den Grund setzt er darin, daß sie durchaus sich nicht mit Wissenschaft und Philosophie befaßen, die meiste Zeit entweder zu ihrer Berufsarbeit verwendeten, größtentheils aber unmäßig oder in Dürftigkeit lebten, welches Beides dann Laster erzeuge.

Zur Zeit des Demosthenes, geboren 381 vor Chr., bestand schon die neue Komödie; öfter ein Trödelspiel solcher Gesellschaften, die von Grimassen lebten, durch welche sie fingirte Personen oder Pöbelscenen darstellten. Zu einer solchen Truppe gehörte auch Aeschines, der nachmalige Redner, und daraus erklärt sich der Vorwurf, der ihm seiner früheren Profession wegen von Demosthenes gemacht wurde [5]).

Digitized by Google

Auf die Charakter-Schlechtigkeit damaliger Hypokriten deutet noch der Umstand, daß eben jener Aeschines [6]) den Schauspieler Timarchus beschuldigte: „er habe durch Bestechung sich zu einem falschen Eide bestimmen", und Plautus, um 320 vor Chr., den Philemon, „er habe sich zu einem niederträchtigen Kuppler brauchen lassen" [7]).

Auch die Juden fanden die theatralischen Darstellungen anstößig. Mehrer Versuche ungeachtet, die von Herodes dem Großen und von Herodes Agrippa gemacht wurden, griechische Schauspiele einzuführen, konnten sie doch nicht national werden. Philo [8]), 31 vor Chr., verwarf sie nach platonischen Ideen als wollüstig, pöbelhaft und schädlich, wie später auch Josephus [9]) 37 Jahre nach Christus.

Plutarch, 50 J. nach Chr., hatte weder eine hohe Meinung von der Vortrefflichkeit der griechischen Tragödie, noch der Komödie [10]), indem er auch ein Gesetz anführt, daß kein athenienfischer Senator eine solche schreiben dürfe. Offenbar stellte er dem zufolge die Schauspieler weit tiefer.

Lucian, 122 J. nach Chr., spricht an vielen Stellen unverhohlen seine Verachtung über die Hypokriten aus, indem er zugleich die Ursachen derselben bezeichnet. Unter anderen:

„Es ist wahrlich ein gehässiges und abscheuliches Schauspiel, einen Menschen zu sehen, der unverhältnißmäßig groß gemacht auf hohen Schuhen einherschreitet, eine Larve vor dem Gesicht, die über den Kopf reicht, mit einem ungeheuren offenen Munde, als wolle er die Zuschauer verschlingen, nicht zu erwähnen der ausgestopften Brust- und Bauchtheile und der künstlichen Dicke, — der dann unter der Larve bald mehr bald minder schreit, jambische Verse absingt und, was das Schimpflichste ist, auch die Unfälle Anderer nach vorgeschriebenen Weisen; der also nichts Eigenes hat als seine Stimme, indem alles Uebrige die Dichter gemacht haben" [11]).

„Vermuthlich hast du oft schon auf der Bühne jene tragischen Schauspieler gesehen, die nach Erfordern der Stücke bald als Kreonten und Priame, bald als Agamemnon erscheinen, gleich darauf aber auf Befehl des Dichters sich als Sklaven zeigen müssen, und nach

Digitized by Google

beendigtem Schauſpiel, ausgekleidet und ausgeſchuhet, armſelig und dürftig umherſchleichen, nicht mehr Agamemnon u. dgl. genannt, ſondern mit ihrem Namen, Polus ꝛc., der Schauſpieler“ [12]).

„Jene (die Afterphiloſophen) ſind ganz den tragiſchen Schauſpielern ähnlich, die, wenn man ihnen die Larven und das mit Gold verbrämte Kleid abzieht, nur einen lächerlichen Reſt darbieten, einen um ſieben Drachmen zu dieſem Schauſpiel gedungenen Menſchen [13]).

„Sie ſind jenen Tragöden zu vergleichen, welche Könige vorgeſtellt haben, und wenn ſie das Theater verlaſſen, faſt immer Hunger leiden“ [14]).

„Andere werden dich den tragiſchen Schauſpielern zugeſellen, die auf der Bühne einen Agamemnon, Kreon, oder gar Herkules vorſtellen, außer derſelben aber nach abgelegter Maske als Polus oder Ariſtodemus erſcheinen, tragiſche Miethlinge, die, wenn ſie durchfallen, ausgeziſcht und, beliebt es den Zuſchauern, ſogar gepeitſcht werden“ [15]).

Das Schimpfliche des ſchauſpieleriſchen Gewerbes lag alſo hier nach Lucian's Ueberzeugung in der unbedingten Abhängigkeit vom Dichter und Publikum, und daß ſie nichts Eigenes hatten, als ihre Stimme.

Ariſtides, 129 nach Chr., ein heidniſcher Prieſter, räth, das Schauſpielen gänzlich aufzuheben, und beweiſet ausführlich, daß die Schauſpieler nicht den Beruf zu Lehrern, Aufſehern und Sittenverbeſſerern beſitzen (ſie müſſen alſo ſchon damals eine ſolche Forderung geſtellt haben!), daß ſie vielmehr ſelbſt verachtet, ihre Geſänge unkeuſch und ihre Mienen und Bewegungen ſchändlich ſind [16]).

Klemens Alexandrinus, 265 nach Chr., ging von dem Grundſatz aus, daß ein Spiel, wie das theatraliſche, nie als eine ernſte Sache betrachtet werden müſſe und indem er Beides, was auf dem Theater und unter den Zuſchauern vorging, als ſchändlich verwarf, macht er auf die durch das Theater erregten Leidenſchaften und deren Verderblichkeit aufmerkſam [17]).

Athenäus, 214 nach Chr., enthält mehre Stellen, welche eben ſo wenig von einer Hochſchätzung der griechiſchen Tragödie, als der Schauſpieler ſelbſt Zeugniß geben. Ich erinnere hier nur an die

Digitized by Google

Nachricht, daß jene Päderaſtie genannt, und ein ſchlechter Deklamator mit Steinen geworfen wurde [18]).

Philoſtrat, 230 nach Chr., bezeugt die Nichtigkeit des Schauſpielers mit der Bemerkung, daß man jenen, der ſeine Bühnenrolle im Leben beibehalten wollte, wie einen Wahnſinnigen behandeln und mit Nieswurz und Mixturen zu Verſtand bringen müſſe [91]).

Im Allgemeinen kann ich wohl auch noch auf den Schluß der erſten Abhandlung zurückweiſen, welchem, wie dem Vorbemerkten zufolge, leicht zu entnehmen iſt, daß die Schauſpieler der Griechen in neuer Zeit oft mit Lobeserhebungen überhäuft ſind, von denen ſie im Leben nichts vernommen haben.

Dennoch war vom erſten Augenblick an die Stellung der römiſchen Schauſpieler weit niedriger und ſchimpflicher, und unter keinen Verhältniſſen haben ſie derſelben ſich entäußern können, vielleicht den einzigen Roscius ausgenommen.

Hier muß jedoch die Darſtellung der Atellaniſchen Spiele ausgeſchieden werden; denn in ihnen liegt klar der Beweis, daß ſelbſt von den Römern ſowohl die dargeſtellte Sache, als auch die darſtellende Perſon gar ſehr in Erwägung gezogen wurde. Jene Poſſenſpiele ohne eigentlichen Zuſammenhang (saturae, satyrae) wurden improviſirt und mit Witz und Laune von edlen römiſchen Jünglingen aufgeführt. Sie enthielten etwas Schöpferiſches und Selbſtſtändiges, und wenn von der einen Seite jene römiſche Jugend nicht geſtattete, daß die Hiſtrionen ſich damit befaßten [19]), ſo wurde in der Folge dieſe Gattung Spiele für ſo ehrenvoll gehalten, daß auch die Hiſtrionen, welche aus deren Darſtellung ein Gewerbe machten nicht, wie ihre anderen Kollegen, von den Zünften und Kriegsdienſten ausgeſchloſſen blieben [20]).

Für die höhere Tragödie und Komödie aber hatten bekanntlich die Römer weder Geſchick, noch Sinn; ſie bezogen vielmehr Alles auf bloße Schauluſt und Sinnlichkeit. Daher fand Terenz kein Publikum, und darum ſuchte Plautus, 227 vor Chriſtus, ſchon durch Zweideutigkeiten und Pöbelwitz den Beifall des Pöbels zu gewinnen [21]). Mit dem verſchlechterten Zuſtande der Sache verſchlechterte ſich auch

Digitized by Google

die Schätzung der Person, und so wird es erklärlich, daß es endlich für niedrig und unanständig, selbst für infamirend gehalten wurde, auf der Bühne zu erscheinen und dem Volke zum Schauspiel zu dienen [22]), wie dies zur Zeit des Cornelius Nepos, der 30 J. vor Chr. starb, thatsächlich der Fall war.

Geht man in der Zeitrechnung höher hinauf, so bietet sich im Munde Cicero's, 107 vor Chr., ein sogar für seinen Freund Roscius sehr niederdrückendes Urtheil dar; „er ist ein so großer Künstler, sagt er [23]), daß er allein würdig scheint, auf der Bühne gesehen zu werden, zugleich aber ein so trefflicher Mensch, daß er allein würdig scheint, sie nie zu betreten." Und wenn Cicero auch eingesteht, zuweilen im Schauspiel einige Erheiterung gefunden zu haben [24]), so billigt er doch andererseits die Geringschätzung desselben und bekennt ausdrücklich, daß ohne Liebe und Liebschaften, die Ursache eines jeden Leichtsinns und Lasters, die Komödie gar nicht bestehen könne [25]).

Ovid, 43 vor Chr., erklärt das Theater nicht nur für ein köstliches Jagdrevier zu Liebschaften, sondern schildert auch den schlüpfrigen Inhalt der Stücke, in welchen mannbare Jungfrauen, Matronen und Kinder und ein großer Theil des Senats anwesend sind, und ein ungeheurer Beifall erfolge, wenn die Geliebte den Ehemann prelle u. dgl., man sich auch an unzüchtige Worte und an viel Schändliches sonst noch gewöhne [26]).

Seneca, 3 nach Chr., schildert das Schauspiel seiner Zeit als unanständig und verderblich in seiner Wirkung auf die Theilnehmer, und wenn er von der ängstlichen Sorgfalt spricht, nur ja nicht den Namen irgend eines Pantomimen in Vergessenheit gerathen zu lassen, erinnert er unwillkürlich an die endlosen Theaterberichte heutiger Zeit und an die überall ausgehängten Kupferstiche der Histrionen [27]).

Valerius Maximus, 34 nach Chr., gibt zuförderst Nachricht, daß die Massilienser (Marseiller) den Besuch der mimischen Spiele ihrer unzüchtigen Vorstellungen wegen nicht gestatteten [28]), erzählt sodann, daß ein Römer, Sempronius Sophus, von seiner Frau sich scheiden ließ, weil sie ohne seine Erlaubniß das Schauspiel besucht hatte, und gibt endlich durch einen einzigen Zug die öffentliche Meinung über

Digitized by Google

den Schauſpieler ſelbſt kund. Nachdem er nämlich mehre Männer namhaft gemacht, die ſich durch Fleiß und Studium ausgezeichnet hatten, erwähnt er auch, daß Roscius jeden Geſtus vorher genau überdacht und eingeübt, bevor er denſelben öffentlich gezeigt habe, weßhalb dann die Schauſpielkunſt keine Ehre für ihn, ſondern er eine Ehre für ſie geweſen ſey. „Und darum, fügt Valerius bei, liebte ihn das Volk und die Großen behandelten ihn vertraulich. Das ſind die Früchte eines ausdauernden Fleißes, und daher mag ſich nicht unverſchämt die Perſon eines Hiſtrionen dem Lobe ſo ausgezeichneter Männer anreihen [29]).“

Ohne Zweifel war die Meinung, welche die Römer von dem Gewerbe der Hiſtrionen hatten, die Urſache, weßhalb ſie nach Beendigung gewiſſer Schauſpiele verlangten, daß die Schauſpielerinnen ohne Kleider erſcheinen ſollten [30]). Denn die Behauptung, daß ſie dadurch vielleicht den Eindruck auszulöſchen beabſichtigten, den ihre verſchleierten Reize hervorgebracht haben konnten, widerſtreitet durchaus dem ſinnlichen Charakter der Römer. Auch würde dieſes Entblößen, welches ſchon zur Zeit des Cato, 234 vor Chr., ein alter Spaß war, bei einer moraliſchen Tendenz weder den Cato beſtimmt haben, das Schauſpiel zu verlaſſen, um nicht das Volk in ſeinem Vergnügen zu ſtören, noch für das Volk eine Veranlaſſung geweſen ſeyn, ſich zu ſchämen, in Gegenwart des Cato das Entblößen zu verlangen [31]).

Unter den römiſchen Kaiſern nahm die Sittenloſigkeit der Schauſpieler ſehr ſchnell zu und äußerte ſogar ihren Einfluß ſehr deutlich auf den Charakter des Volks. Die Wechſelwirkung iſt hier auch niemals zu verkennen und alle Beſchränkungen oder Strafgeſetze verfehlen daher ihren Zweck. Oft ſtanden dergleichen Geſetze mit dem Betragen Jener, von welchen ſie ausgingen, in offenem Widerſpruch. Selbſt der Kaiſer Auguſtus iſt von dieſem Vorwurf nicht freizuſprechen; denn als Dictator hatte er einen römiſchen Ritter, Laberius, gezwungen, öffentlich als Mime aufzutreten, wiewohl das ſceniſche Gewerbe mit Verluſt der bürgerlichen Rechte gebrandmarkt war und er denſelben durch eine Ertheilung des ritterlichen Ringes von Neuem daher auch nicht mehr in der öffentlichen Meinung herſtellen konnte [32]).

Digitized by Google

Dann aber wollte er später doch wieder die sittliche Aufführung der Schauspieler befördern. Er ließ demnach den Histrionen Stephanion, weil er sich von einem als Knabe verkleideten Mädchen hatte bedienen lassen, auf drei öffentlichen Theatern in Rom peitschen; den Pantomimen Hylas einer frechen Vorstellung wegen gleichfalls öffentlich züchtigen; den Pylades aus Rom und Italien verweisen, weil er auf einen ihn auszischenden Zuschauer mit dem Finger hingewiesen und so diesen bemerkbar gemacht hatte; er entfernte die Frauen von dem Schauplatz der Athleten und verordnete noch manches Gute; allein er hob dennoch auch das den Prätoren und Aedilen zustehende Recht wieder auf, „nichtswürdige Histrionen mit Peitschenhieben züchtigen zu lassen" [33]).

Juvenal, 89 nach Chr., macht in seinen Satyren eine furchtbare Schilderung von der Liederlichkeit der römischen Weiber und der Histrionen [34]). Von diesen lernten jene Wollust und Ausschweifung, und brachten dafür ihr ganzes Vermögen zum Opfer. An einer anderen Stelle macht er dem römischen Adel den Vorwurf, daß derselbe nach verpraßtem Vermögen Schauspielerei treibe [35]), und in Beziehung darauf bemerkte Bisciola, daß die Wohnungen der Schauspieler wie die Vorzimmer der Großen besucht gewesen und Ritter und Senatoren mit ihnen Arm in Arm öffentlich durch die Stadt gegangen sind [36]).

Unter solchen Umständen darf es nicht befremden, daß Histrionen, Mimen und Tänzer ungeheuer sich mehrten, immer ausgelassener erschienen und als die unter Tiberius gegen sie ergangenen beschränkenden Gesetze ohne Wirkung blieben, ja sogar öffentliche Unordnungen und Unruhen entstanden, sie aus Rom vertrieben und die Theater geschlossen wurden [37]). Allein schon waren Privathäuser das Asyl der Pantomimen geworden, und als Caligula die Theater wieder eröffnete, zugleich auch die Histrionen eine verdorbene schändliche Truppe. Ihre Verworfenheit mußte indeß sich noch vergrößern, da Caligula selbst einem Tragöden gleichsam nachsang und nachspielte, aus eigenem Entzücken häufig und öffentlich den Pantomimen M. Lepidus Mnester küßte und mit eigener Hand denjenigen peitschte, der während seines Tanzes irgend ein Geräusch verursacht hatte [38]); als sie ferner unter Nero zwar abermals vertrieben, doch bald zurückgerufen, den Patri-

Digitized by Google

ziern vorgezogen, von römischen Matronen geliebkoset und theuer bezahlt [39]), unter Vitellius zu Regierungsgeschäften gebraucht [40]), von Vespasian mit großen Geschenken überhäuft [41]), von Domitian mit der Ausübung ihrer sogenannten Kunst auf Privathäuser angewiesen [42]), von Trajan aber wieder auf die Bühne gerufen [43]), und von Heliogabalus zu den höchsten Ehrenstellen befördert, zu Prokuratoren in den Provinzen, zu Befehlshabern des Kriegsheeres ernannt wurden [44]).

Die öffentliche Meinung konnte jedoch durch dergleichen Erscheinungen nicht irregeführt werden. Außer dem Urtheil der angeführten Schriftsteller läßt sich nämlich noch ein anderer Beweis in jenen zerstreuten Vorschriften auffinden, welche sich auf die Person und das Gewerbe der Hypokriten und Histrionen beziehen. Ich theile sie nachfolgend mit, indem ich zugleich die Priorität der Zusammenstellung für mich in Anspruch nehme.

I. Das Hauptverdienst, oder eigentlich das einzige Verdienst des Histrionen besteht in der Stimme. Er hat daher auf die Erhaltung derselben alle mögliche Sorgfalt zu verwenden und zu diesem Behufe, wie zur Verhütung von Ausschweifungen, sich ohne Widerrede einer künstlichen Vorrichtung zu unterwerfen [45]).

II. Die Schauspieler unterscheiden sich theils durch ihren Rang, theils durch ihr Geschäft.

1. Dem Range nach erscheinen sie als:
   a) Hofschauspieler,
   b) Privatschauspieler, und
   c) reisende (gastirende) Schauspieler [46]).
2. Dem Geschäft nach als:
   a) erste,
   b) zweite und
   c) dritte Rollenspieler [47]).

III. Der zweite oder dritte Rollenspieler ist überall dem ersten untergeordnet; er darf sich daher nicht hervordrängen und auf Kosten von Jenem sich geltend machen wollen [48]).

IV. Der Dichter allein kann diese Geschäftsordnung aufheben;

Digitized by Google

denn auf sein Geheiß muß auch der König- und Heldenrollen-Spieler augenblicklich als Sklave erscheinen [49]).

V. Dem zufolge haben Hypokriten und Histrionen, als *solche*, keine Rechte.

VI. Der Histrio hatte in Ausführung seines Geschäftes folgende Obliegenheiten:

1. Bei seinem Erscheinen auf der Bühne muß er um nachsichtsvolles Gehör bitten und mit gebogenem Knie und ehrfurchtsvoller Handbewegung, wenn ein Wettstreit Statt gefunden, die richterliche Entscheidung erwarten [50]).
2. Er muß während des Agirens mit einer Art von Beinkleid versehen seyn, damit nicht zufällig eine unanständige Entblößung sichtbar werde [51]).
3. Er ist verpflichtet, auf den Einsager (Souffleur) und auf den Musikdirektor zu achten [52]).
4. Er darf in eigener Angelegenheit nichts auf dem Theater vortragen, sondern sein schriftlich eingereichtes Gesuch wird vom Aedil öffentlich verlesen [53]).
5. Es ist ihm streng untersagt, auf der Bühne sich zu schneuzen, auszuspucken, den Schweiß mit dem Arme wegzuwischen, aus Ermüdung sich niederzusetzen und den Krummstab aus der Hand fallen zu lassen [54]).
6. Er hat sich den mißfälligen Aeußerungen der Zuschauer über sein Spiel *geduldig* zu unterwerfen [55]).

VII. Der Histrio hat sein Kostüm nicht zu wählen; jede Rolle hat vielmehr schon ihre vorgeschriebene Kleidung und ihre Maske, und weder an jener noch dieser ist etwas zu ändern [56]).

VIII. Darum muß er auch zufrieden seyn, wenn das Innere des Kostüms aus zusammengeflickten Lumpen besteht; denn es genügt vollkommen, *äußerlich* anständig oder reich zu scheinen [57]).

IX. Dieses Kostüm besorgte bei den Griechen der Chorführer, bei den Römern später der Aedil [58]).

X. Die Belohnung der Histrionen bestand, in dem

1. bedungenen Lohn;

Digitized by Google

2. Beifall durch Händeklatschen;
3. Zurufen und Zujauchzen; in
4. Kränzen, großen und kleinen Geschenken; in
5. Kronen, Bildnissen, Statuen und Inschriften [59]).

XI. Strafen werden gegen die Histrionen verhängt

1. Von der Obrigkeit: Peitschen- oder Ruthenhiebe
   a) für unanständigen oder liederlichen Lebenswandel,
   b) für schlechtes Spiel [60]).
2. Von den Zuschauern, wenn die Rollen schlecht ausgeführt waren, wurden sie
   a) ausgezischt, ausgepocht, ausgekräht;
   b) mit Steinen geworfen, vom Theater weggejagt, wohl auch gepeitscht [61]).

XII. Der Schauspieler hat nur so lange Geltung, als er auf der Bühne steht. Sein Glanz erlischt mit der ausgespielten Rolle; nicht mehr König oder Held erscheint er unterm eigenen Namen, armselig und niedrig, meist hungrig, ein lächerliches Ding, ein theatralischer Possenreisser, ein Taglöhner, ein Menschlein um sieben Drachmen gedungen [62]).

Man begreift leicht, daß ein solchen Verhältnissen und Bestimmungen unterworfenes Geschäft durch einzelne Auszeichnungen nicht gehoben werden konnte, indem diese entweder in einer persönlichen Vorliebe der Mäcene, oder in dem Streben nach augenblicklicher Volksgunst ihren Grund hatten [63]). Die üble Meinung und die Verachtung, welche den Schauspieler und sein Gewerbe trafen, sind demnach nicht erst, wie man irriger Weise glaubt und vielfältig behauptet, nach der Einführung des Christenthums entstanden. Das Christenthum übernahm sie bereits als vorhanden. Es geschah auch weder von Seite der Person noch der Sache das Geringste, wodurch die Verachtung hätte gemindert werden können, und wenn man das Alles zusammenfaßt, dann gelangt man auch zu der bestimmten Ueberzeugung, daß jene späteren, oft angefochtenen Gesetze der Kaiser Theodosius und Justinian rücksichtlich der Histrionen eine natürliche, ja nothwendige Folge der öffentlichen Meinung gewesen sind.

Digitized by Google

Die Beweise ergeben sich nämlich aus den Berichten verschiedener Schriftsteller über die Beschaffenheit der Personen und Sachen in den jenen Gesetzen vorhergegangenen Jahrhunderten, deren einige hier eine Erwähnung finden sollen.

Tertullian, 149 nach Chr., nennt die Theater „Häuser der „Venus und des Bacchus, Schulen der Unsittlichkeit und der Unzucht," nicht etwa aus übertriebenem Eifer, sondern auf Thatsachen gestützt. Diesen Umstand muß man bei den Aussprüchen der Kirchenväter und anderer gleichzeitiger Schriftsteller nicht aus den Augen verlieren. In solcher Beziehung erwähnt er auch der schmäligen Sitte, daß die Histrionen nach beendigtem Schauspiele statt eines Intermezzo von bestellten Leuten sich beohrfeigen ließen, wobei ihnen Lebensmittel u. dgl. zugeworfen wurden. Dieser Gebrauch fand noch 200 Jahre später Statt, denn Arnobius und Sidonius Apollinaris sprechen ebenfalls davon [64]).

Cyprian, 200 J. nach Chr., sagt ganz bestimmt, daß die Mimen Ehebruch und Unzucht lehren, und manche keusch in das Theater gekommene Matrone verdorben aus demselben zurückkehre [65]).

Minutius Felix, gegen Ende des dritten Jahrhunderts verwirft die Schauspieler aus gleichen Grunde, weil nämlich der Mime den Ehebruch lehrt oder ihn vorzeigt, und so erklärt sich, weshalb die Synode zu Elvira (305 nach Chr.) verordnete, daß, bevor ein Mime Christ werden könne, er zuvor sein Gewerbe aufgeben müsse und keine Christin einen Schauspieler heirathen solle bei Strafe der Excommunication u. s. w. [66]).

Lactantius, 330 nach Chr., urtheilte eben so, und konnte nicht anders urtheilen; denn in der Komödie seiner Zeit war Schändung der Jungfrauen und Liebesgeschichte der Buhlerinnen der gewöhnliche Inhalt; die Tragödie brachte Verbrechen aller Art zum Vorschein, die Schauspieler machten unzüchtige Bewegungen und der Mime reizte durch seine Veranschaulichung des Ehebruchs denselben thatsächlich zu begehen [67]).

Selbst Julian, der Apostat, 331 nach Chr., versichert, daß alle seine Mühe das Theater zu verbessern fruchtlos gewesen sey und

Digitized by Google

verbietet daher den heidnischen Priestern, sich den schändlichen Schauspielern auf dem Theater weder zu nähern, noch sie in ihre Häuser aufzunehmen [68]).

Chrysostomus, 347 nach Chr., macht eine furchtbare Schilderung von den Histrionen-Banden seiner Zeit, die nur mit Schimpfreden und wollüstigen Auftritten die Zuschauer unterhielten, wo Schauspielerinnen nur leicht bekleidet erschienen, oder zum großen Vergnügen der Zuschauer Buhlerinnen nackt in künstlichen Teichen auf dem Theater herumschwammen [69]).

Augustinus, 354 nach Chr., gesteht ebenfalls, viel Schädliches in den Schauspielen gesehen zu haben und verwirft sie durchgängig [70]).

Der heidnische Erzpriester Arsacius, 360 nach Chr., setzte Schauspielhäuser und Trinkhäuser in eine Klasse, und ermahnte keine Schauspiele zu besuchen [71]).

Salvianus, 395 nach Chr., schildert die Unsittlichkeit der Schauspiele und hält es für ein großes Sittenverderben, daß alle Laster und Verbrechen nicht nur auf der Bühne dargestellt, sondern auch mit Beifall gesehen werden [72]).

Isidorus, der Pelusiote, behauptet, daß Schauspiele gar nicht den Zweck haben können zu bessern, weil, wenn die Menschen wirklich durch das Schauspiel gebessert würden, die Kunst des Schauspielers zu Grunde gehen müßte. Dieser Grund ist zwar nicht durchgreifend, allein der Widerwille war gerecht, denn auch zu seiner Zeit unterschied sich das Theater in keinem Falle von dem Hurenhause [73]).

War solchergestalt nicht die Synode von Karthago (398) berechtigt, Diejenigen zu excommuniciren, welche an einem Festtage, mit Vernachlässigung des Gottesdienstes, das Theater besuchten, oder die zu Arles (314 und 412), den Komödianten von aller Gemeinschaft mit der Kirche auszuschließen? — Und bestimmte nicht die erwähnte Beschaffenheit der Schauspiele und Schauspieler ganz folgerecht die Beschaffenheit der kaiserlichen Gesetze (v. Jahr 438 und 534)?

Digitized by Google

Nach dem Prätorianischen Recht wurden nämlich für ehrlos erklärt, die zur Ausübung der Schauspielkunst die Bühne betraten [74]). Das Julische und Papisch-Popäische Gesetz verbot den Senatoren, ihren Söhnen und Enkeln, auch Urenkeln die Ehe mit einem Frauenzimmer, welches selbst, oder deren Vater oder Mutter die Schauspielerei getrieben hatte. Ein gleiches Verbot traf die Töchter und ihre Kinder in Beziehung auf die Ehe mit einem Schauspieler [75]). Der Theodosianische Coder stellt die Schauspielkunst und ein schändliches Gewerbe eben so an einander, wie eine Schauspielerin und eine Hure [76]). Das Julische Gesetz, verordnet, daß eine Frau, welche der Strafe des Ehebruchs zu entgehen, Hurenwirthschaft treibt, oder sich zum Schauspielen verdingt, dennoch von der Strafe nicht befreit seyn soll, und ebendaselbst [77]) wird dem Mann erlaubt den Ehebrecher zu tödten, wenn er ihn im Hause auf dem Ehebruch ertappt und derselbe ein Hurenwirth oder ein Schauspieler, ein Tänzer, Sänger oder Sklave gewesen ist; und nach einem anderen Gesetz sollte sogar ein Soldat, der Schauspieler oder Sklav geworden, am Leben gestraft werden [78]).

Es war ferner eine gesetzliche Scheidungsursache [79]), wenn die Frau ohne Erlaubniß des Mannes oder wider seinen Willen das Theater besuchte, und ein gesetzlicher Enterbungsgrund [80]), wenn Kinder dem Willen der Aeltern entgegen sich dem Theater gewidmet hatten. Frauenzimmer, welche für Geld mimische oder andere körperliche Gauklerkünste trieben, durften die Kleidung geistlicher Jungfrauen nicht anlegen, und weder in öffentlichen Säulenhallen, noch an Orten, wo die Bildnisse der Kaiser ausgestellt wurden, sollten Abbildungen der Pantomimen oder nichtswürdiger Histrionen geduldet, vielmehr fortgeschafft und für immer dem Circus oder dem Vorgrunde der Bühne zugewiesen bleiben [81]).

Damit es aber auch im sechsten Jahrhundert der christlichen Zeitrechnung an einem Beispiele der Uebertretung selbsteigener Gesetze nicht fehle, sehen wir Justinian Bett und Lorbeer mit der mimischen Tänzerin Theodora theilen. Sie ist die **reverendissima Justiniani a deo data conjux** [82])!

Niemand, der den Gang des römischen Schauspielwesens kennt, wird wohl behaupten, daß die nachtheilige Meinung über dasselbe sich

Digitized by Google

aus einem herrſchenden Vorurtheil oder aus Fanatismus entwickelt habe; denn überall boten ſich triftige Gründe dar zur Unterdrückung ſcham- und ſittenloſer Gaukeleien. Es bedurfte aber, wie auch anderweit bereits bemerkt iſt, noch einer äußeren Veranlaſſung zu ihrem Untergang und ein ſolcher fand ſich in dem Eindringen und in den wiederholten Verheerungen kriegeriſcher Völker. Sie verſchwanden größtentheils mit dem ſiebenten Jahrhundert und als zwiſchen dem zwölften und dreizehnten Jahrhundert die Myſterien gleichſam an ihre Stelle traten, wird auch ihrer verderblichen Folgen nur beiläufig noch gedacht [83]).

Anmerkungen.

*) Bei Polus und Ariſtodemus iſt nach Lucian's Aeußerungen wohl Beides nicht der Fall geweſen. Satyrus gab dem Demoſthenes den Rath, Kieſelſteine in den Mund zu nehmen und ſo im Reden ſich zu üben, um ſeine ſtammelnde Sprachweiſe zu beſeitigen.

1) Isocrat. scripta. Basil. 1587, orat. de pace, p. 382.

2) Plato de republ. Lib. II. p. 377, 378. Edit. Stephani, Lib. VII. de legib. et al.

3) De republ. II.

4) Probl. Sect. XIX. cfr. Gellius, Noct. Att. XX. 4

5) Demosth. Orat. pro corona, et de facta legat.

6) Ejusd. orat. contra Timarchum.

8) In Trin. prot. 18.

8) Philo de agricult. Basil. 1558. T. I. p. 271. de judic. T. II. p. 976.

9) Josephus, Archaeol. XII. 6.; XV. 8. — Eichhorn, de re scenica Judaeorum, in den neuen Abhandlungen der gelehrten Geſellſchaft zu Göttingen 1811 und 13. Vol. II.

10) Plutarch. de gloria Atheniens.

11) Lucian. de saltat. T. II. p. 284. Edit. Reiz.

12) Id. Necyom. T. I. p. 479. Edit. Reiz, (ypo tu poietu kekeleumenos; auf Befehl des Dichters).

13) Id., Navig. T. III. p. 279. Ed. cit.

14) Icaromenip. T. II. p. 786. 787.

15) Id., de merced. conduct. T. I. p. 712. 713.

16) Aristides, Opp. omn. T. I. p. 504 — 512. Edit. Sam. Jebb. Oxon. 1722.

17) Clem. Alex. Paedag. III. 11. p. 297 seq. Ed. Potter.

Digitized by Google

18) Athen. Deipnosoph. Lib. VI. 11. c. p. 441. Ed. Schweigh. »wo Polyktor zu einem Freunde ſagt: wie, du verſprichſt mir ſo wenig Steine zu meinem Hausbau, da ich mir doch weit mehr aus dem Theater holen kann? denn neulich wurde ich bei einem Probeſtücke meiner Kunſt mit einem wahren Steinregen begrüßt.«

19) Philost., de vita Apollon. Tyan. p. 214. Ed. Paris. 1608. Anderthalbtauſend Jahre ſpäter verlangten Clairon und Iffland das Gegentheil, nämlich daß der Schauſpieler auch im Leben eine theatraliſche Haltung ſich aneignen ſollte.

20) Livius, Histor. VII. 2., cfr. Valer. Maxim. II. 4.

21) Plaut., Prolog. in Casinoe:

Ea invenietur et pudica et libera
Ingenua Atheniensis, neque quidquam stupri —
Faciet profecto in hac quidem comoedia;
Mox hercle vero post, transacta fabula,
Argentum si quis dederit, ut ego suspicor,
Ultra ibit nuptum etc;

zu derlei Rollen wurden nämlich feile Dirnen verwendet; dann: Prol. Pronuli, das Edikt des Hiſtrionen-Direktors:

»Scortum exoletum ne quis in proscenio — sedeat, etc., cf. Samuel Petiti Miscellaneor Libri IX. Paris 1630. Lib. II. c. 4.

22) Cornel. Nepos, Praefat. in exc. Impp. vitas, in scenam vero prodire et populo esse spectaculo nemini in iisdem (Graeciae) gentibus fuit turpitudini, quae omnia apud nos partim infamia partim humilia atque ab honestate remota ponuntur.

23) Cicero, pro Quintio, c. 25.

24) Id., de offic. I. 29. Orat. pro Muraena. c. 19.

25) Id. Epist. ad familiar. VII. 1.; Quaest. tuscul. IV. 33, »o praeclaram emendatricem vitae poeticam, quae amorem flagitii et levitatis auctorem in concilio deorum collocandum putet; de comoedia loquor. quae si haec flagitia non probaremus nulla esset omnino.«

26) Ovid. de arte amatoria, I. 89. seqq.

Haec (theatra) loca sunt voto fertiliora tuo,
Illic invenies, quod ames, quod ludere possis,
Quodque semel tangas, quodque tenere velis etc.

Trist. II. 495 seqq.

Si scripsissem mimos obscoena jocantes
Qui semper ficti crimen amoris habent — —
Cumque fefellit amans aliqua novitate maritum
Plauditur et magno palma favore datur etc.

und zum Auguſt ſagt er: — luminibus tuis
Scenica vidisti laetus adulteria.

27) Seneca, Quaest. Lib. VII., »ne cujus Pantomimi nomen intercidat,«

Digitized by Google

und Epist. 29, »wenn dich auch alle Weiber und Knaben der Stadt preisen, muß ich doch Mitleid mit dir haben, denn ich weiß quae via ad istum favorem ferat.«

[28]) Valer. Max, II. 6. 7. »quorum argumenta majore ex parte stuprorum continent actus, ne talia spectandi consuetudo etiam imitandi licentiam sumat,« und VI. 3. 12.

[29]) Id. VIII. 7. »praeter quae tantorum virorum laudibus non impudenter se persona histrionis inserult.«

[30]) Mercier, neuer Versuch über die Schauspielkunst ꝛc; Signorelli, Geschichte der Schaubühnen. Bd. 1. S. 293. u. f. w.

[31]) Valer. Max. Lib. II. c. 10. Es geschah dies an den Festspielen der Flora, als in Gegenwart des Cato populus postulare erubuit, ut mimae nudarentur, nach der Entfernung desselben aber revocavit populus priscum morem jocorum. Dieses Entblößen der Schauspielerinnen erfolgte auf ein Zeichen mit der Tuba, wie Lactant. Inst. Lib. I. berichtet, und daher sagt auch Juvenal (Satyr. 6.) spottend: »dignissima prorsus florali matrona tuba.«

[32]) Hist. univers. des theatres, T. 71. p. 217; Schlegel's Vorlesungen Th. 2. S. 11. Sogar Cicero, der leidenschaftliche Freund des Roscius, ließ dem gekränkten Laberius den Abstand von sich dadurch fühlen, daß er ihm im Theater spöttisch einen Platz neben sich verweigerte, welches offenbar seinen Grund in der öffentlichen Meinung hatte. Nahm doch auch Horaz keinen Anstand, die Mimen den Quacksalbern, Bettlern und Huren gleichzustellen. (Satyr. I. 2.)

[33]) Sueton. in August.; und Tacitus, Annal. Lib. I. 2. 77.

[34]) Juven. Satyr. 3. 6. 10., insbesondere Satyre 6. Vers 73.: Solvitur magno Comoedi fibula — pretio; wobei Comelinus bemerkt: Utebantur fibula Comoedi et Tragoedi, ut a coitu temperarent, ne eo raucesserent, sed mulieres in vetitum nitentes hos ad coitum magno pretio conducebant, und daher sagt auch Martial: (Satyr. XIV. 215).

Dic mihi simpliciter Comoedis et Citharoedis
Fibula quid praestat? — Carius ut futuant.

[35]) Id. Satyr. VIII. Diese Vergeudung des Vermögens erhielt sich durch Jahrhunderte (wohl in einzelnen Fällen bis auf die jüngste Zeit). Vrgl. Ambrosii Serm. 81., und Vopiscus in Lipsii Opp. T. II. de magnit. roman. Lib. 2. c. 11. p. 407, »Messala matris tunicam dedit mimae, lacernam patris mimo, et recte si aviae pallio aurato et purpurato pro syrmate tragoedus uteretur.«

[36]) Lel. Bisciolae horar. subsecivar. p. 1432. c. 5. Lib. IX. Ed. Ingolst. 1611, »tanta erat orta licentia histrionum in urbe, ut et vestibula eorum, quasi principum, frequentarentur, et non modo equites verum etiam senatores illorum adhaererent lateri per urbem euntium et assectarentur.

Digitized by Google

37) Tacitus, Annal I. 77, »ne domos pantomimorum Senator introiret, ne egredientes in publicum equites romani cingerent (ſ. Note 36), aut alibi quam in theatro spectarentur,» alſo nicht in Privat- oder Landhäuſern. Und Annal. IV. 14., XIV. 20., XV. 32; Sueton. in vita Tiberii c. 34, 35, wo die geherrſchte Sittenverderbniß mit grellen Farben geſchildert wird. Vrgl. auch Dio Cass., Lib. 58.

38) Sueton. in Caligula, c. 54, »canendi ac saltandi voluptate ita efferebatur, ut ne publicis quidem spectaculis temperaret, quo minus et tragoedo pronuntianti concineret et gestum histrionis quasi laudans vel corrigens palam effingeret;» und c. 50, »Mnesterem pantomimum etiam inter spectacula osculabatur, ac si saltante eo vel leniter obstreperet detrahi jussum manu sua flagellabat. Solche Züge zählt der Geſchichtſchreiber als Zeichen des Wahnſinns auf.

39) Siehe oben Not. 34. Ferner Sueton. in Neron. c. 26. Er ſelbſt nahm an den Aufſtänden im Theater Theil, war Urheber und Zuſchauer in einer Perſon, signifer simul et spectator, und warf, wenn es zum Handgemenge gekommen war, den Leuten Steine u. ſ. w. an den Kopf. Tacitus, Annal. Lib. XIV. c. 14. 15: »foedum studium illi fuit cithara ludicrum in modum canere, ratusque dedecus amolliri si plures foedasset, nobilium familiarum posteros egestate venales (zuweilen mit donis ingentibus) in scenam deduxit.» Es war alſo ein großer Schimpf, die Bühne zu betreten, und Nero mußte Beſtechung und andere Mittel anwenden, um theatraliſche Gehülfen zu finden. Die Folgen äußerten ſich jedoch ſchnell, denn »inde glissere flagitia et infamia, nec ulla moribus olim corruptis plus libidinum circumdedit quam illa colluvies (Geſindel) u. ſ. w.» — Endlich betrat er ſelbſt die Bühne und warb um den Preis, ſich allen Theatergeſetzen unterwerfend, obgleich der Senat zur Abwendung dieſer Schande (ut dedecus averteret) ihm in Voraus den Preis zuerkennen wollte. (Lib. XVI. c. 4.) Daher ſagt Eutrop., Breviar. hist. rom. Lib. VII. c. 14, »ad postremum, Nero, se tanto dedecore prostituit, ut saltaret et cantaret in scena citharoedico habitu et tragico.» Die Größe dieſes Vorwurfs erhellet daraus, daß demſelben unmittelbar vorhergeht: infinitam partem senatus interfecit, bonis omnibus hostis fuit, und dann nachfolgt: parricidia multa commisit. —

40) Sueton. in Vitell. c. XI. »primus exsultans etiam plausit» als auf ſein Verlangen der Citharift neroniani ſche Geſänge anſtimmte, und c. XII. »magnam imperii partem non nisi consilio et arbitrio vilissimi cujusque histrionum et aurigarum administravit.» Und ſelbſt Domitian, von welchem Sueton (c. 7.) doch meldet: »interdixit histrionibus scenam, intra domum quidem exercendi artem jure concesso,» was, beiläufig geſagt, die Sache wahrlich auch nicht verbeſſerte, ſchickte, beleidigt durch eine Satyre Juvenal's in Paridem pantomimum, ſeinen Liebling,

Digitized by Google

den achtzigjährigen Dichter zur Strafe an das äußerste Ende Aegyptens, weshalb ihn Sidonius ganz treffend histricus exsul nannte.

41) Sueton. in Vespas. XIX. „Apollonari tragoedo quadraginta, Terpno Diodoroque citharoedis ducena, nonnullis centena, quibus minimum quadragena sestertia super plurimas coronas aureas dedit.

42) Id in Domit. VII.; vide notam 40.

43) Plinius, Paneg. in Traj.; er tadelt es aber zu gleicher Zeit bitter, daß der Kaiser in senatu a consule et in scena ab histrione gepriesen werde, mit dem Zusatze: »non te, Trajane, haec brevis et pudenda praedicatio colit,« und daß, wo größere Werke für den Ruhm des Monarchen sprechen, der Histrio schweigen muß.

44) Herodian. Histor. Libri VIII. Edit. Edinb. 1724, in Libro V. 19. pag. 216. (in latein. Uebersetzung) »— provectus est, ut omnes scenicos artifices ac theatricos ad maximas imperii dignitates promoveret — alium a scena juventuti, alium senatui, alium etiam equestri ordini proposuit. Aurigis item et comoedis mimorumque histrionibus maxima imperii munera demandabat.« Da konnte es freilich an Glück und Segen nicht fehlen!

45) Lucian. de saltat. T. II. p. 284. Ed. Reiz.; Salmasii exercitt. Plinian. ad Solinum, p. 541. Ed. Paris. 1629. „ad vocem conservandam venere abstinebant, ideoque fibulam praeputio imponebant. Die Operation selbst beschreibt Celsus de medic. Lib. VII. c. 25. sectio 3.

46) Philostr. in vita Apollon. Tyan. V. 10; Quintil. Institut. rhet. Lib. III.; Lipsius, Saturnal. serm. T. II. Lib. 2. p. 529. Ed. Amstel. 1637.; Chrysost. Orat. 23. p. 396. Edit. Lutet.; Jul. Lamprid. Spartianus, in vita Hadriani c. 19. bemerkt: „histriones aulicos publicavit.« Carpzov. 1. c. p. 105—6. glaubt, histriones privati wären gewesen die ex familia servili domini, qui in conviviis gesticulati et inter amicos essent; publici, qui in orchestra et in conspectu universi populi praefigurassent. Die Erklärung ist nicht übel; dann wäre aber publicus mit aulicus gleichbedeutend, was kaum zu erweisen seyn dürfte.

47) Die griechische Benennung war Protagonistai und Protologoi, lat. primarum partium actores, sie traten aus der mittleren Thür auf das Theater; Deuteragonistai, Deuterologoi, lat. secundarum partium, sie traten aus der Thüre rechts; Tritagonistai, Tritologoi, latein. tertiarum partium actores, die aus der Thüre links traten. Ihrem Geschäft nach waren in so fern die Schauspieler schon beim Auftreten zu erkennen. Cfr. Aristotel. Poet. 4.; Terent. in Phorm.; Horat. Lib. I. epist. 18. »partes tractare secundas;« Plautus in Captivis „nunc secundas agis mihi;« Pollux, Onomast. IV. 19; Menander apud Scholiastem Euripidis Hippolit. v. 426;

Digitized by Google

Est primus adulator, secundus est
Calumniator, Invidus sed pessimus (Edit. Barnes.);

Demosthen., orat. de corona, welcher den Aeſchines zur dritten Klaſſe rechnet; Valer. Maxim. IX. 14.

48) Cicero in Verrem II. »ut in actoribus graecis fieri viderunt saepe illum, qui est secundarum aut tertiarum partium, cum possit aliquando clarius dicere quam ipse primarum, multum submittere voce, ut ille princeps quam maxime excellat.» Daß ſollten ſich unſere Schauſpieler merken, die auch in den kleinſten Rollen glänzen, d. i. etwas daraus machen wollen, was einer erſten Rolle gleich ſieht. — Lel. Bisciolae horar. subseciv. Lib. IX. c. 5. p. 231. Ingolst. 1611. »ut appareat, eos cedere primario histrioni et eum agnoscere et vereri ut superiorem.» Iust. Lipsius ad philos. stoicam Lib. II. dissert. 6. »non est penes histrionem, eam sibi eligere sumereque personam, quae ipsi placet, quum imperatori potius histrico, ut Plautus loquitur, partes cuique dare competat;» cfr. Epicteti Enchirid. c. 59.

49) Lucian. Necyomant. T. I. p. 479. Ed. Reiz.

50) Nach Dio bediente Nero ſich des (ohne Zweifel gebräuchlichen) Sprüchleins: »domini mei libenter me audite!» Tacit. Annal. XVI. c. 4. p. 691. Edit. Gronov. 1721. »et postremo flexus genu et coetum illum manu veneratus sententias judicum operiebatur ficto pavore. Be anderen Hiſtrionen muß alſo der pavor wohl verus geweſen ſeyn. Und in einem alten Epigramme heißt es von einem Pantomimen:

Ingressus scenam populum saltator adorat
Solerti pendet prodere verba manu.

cfr. Sueton. in Neron. p. 50. Ed. Burmanni, Amstel. 1736.

51) Cicero de off. Lib. I. 36. »scenicorum quidem mos tantum veteri disciplinae verecundiam, ut in scenam sine subligaculo prodeat nemo; verentur enim ne si quo casu evenerit, ut corporis partes quandam aperiantur, adspiciantur non decora.

52) Plutarch. de reipubl. gerend. praescript. p. 211. Vol. IX. Lipsiae, 1778.

53) Dio, Lib. 58.; Math. Raderi ad Martial. Epigg. Libr. II. Comment. pag. 183. Ingolst. 1611. »ipsis loqui non fas erat.»

54) Sueton. in Neron. c. 24. »in certando vero ita legi obediebat, ut nunquam excreare ausus,» wobei Caſaubon bemerkt: »haec reverentia praestabatur ab histrionibus tanquam templo.» — Tacit. Annal. XVI. 4. »cunctis legibus obtemperans, ut nulla oris aut narium excrementa viserentur.» Damit iſt auch die Stelle im Athenaeus, Lib. X. p. 453. Ed. Casaub. 1657 in Verbindung zu bringen, in welcher es nach der lateiniſchen Ueberſetzung heißt: »Sosiphones poeta Cephisoclem histrionem maledictis incessens et eum tanquam »eurresomon» (cui multa pituita ex ore fluebat) accusans, in tua, inquit

Digitized by Google

femora lapidem jacerem, nisi vererer, circumstantes adspergere.» Zu unſerem Leidweſen mußten wir aber noch im Jahre 1810 in einem Circular Iffland's Folgendes leſen: »Es iſt ſo ſehr vergeſſen worden, welche Achtung man dem Publikum ſchuldig iſt, daß man nicht ſelten die Schauſpieler auf der Bühne ſich räuſpern hört und nicht nur auswerfen ſieht, und zwar geradezu in die Couliſſen oder in ihr Taſchentuch, oder auch wohl vor ſich hin. Aber woher kommt ſolche Unart? Von dem Mangel an Erziehung und Bildung (Voß, neues Berlin 1811).» — Sueton. l. c. »ut nunquam sudorem frontis brachio detergeret» und »cum elapsum baculum (der zum Hiſtrionen-Apparat gehörte) cito resumsisset, pavidus ac metuens, ne ob delictum certamine submoveretur.» Daß dieſer baculus ein Krummſtab geweſen, erſieht man aus Plutarch de educat. liberor. p. 2. T. II. Ed. Xylandri, Paris. 1624; vergl. mit Lipsii Opp. p. 288. T. I. Antverp. 1637, und Pollux, Onomast. Lib. IV. Derſelbe wurde jedoch auch mit einem Zepter vertauſcht; Philostr. Vita Apollon. V.

55) Sueton. in August. c. 44. »Pyladem urbe atque Italia submovit, quod spectatorem a quo exsibilabatur demonstrasset digito conspicuumque fecisset.» Das dießfällige Geſetz muß alſo ungemein ſtreng geweſen ſeyn, denn Pylades war des Auguſtus Liebling.

56) Pollux, Onomast. IV. 18. seqq.; Lipsii Elector. Lib. II. p. 335. Edit. Antverp. 1637; Donatus de vetere comoedia et tragoedia in Graevii thesaur. antiqq. graecarum, T. VII., auch in der Lindenbrock'ſchen Ausgabe des Terenz; Lucian de saltat. p. 284. T. II. Ed. Reiz; Id., Somnium, p. 742, T. III. und an vielen anderen Stellen.

57) Barnes. tractatus de tragoedia, in ſeiner Ausgabe des Euripides; Lucian. Epist. Saturn. p. 409. T. II., nach der Ueberſetzung in der Ausgabe von Reiz, »quales sunt tragicae vestes de pannis plene vilibus confarcinatae;» Id., Somnium, p. 743. T. III. »ut appareat interiora vestibus esse panniculos miseros et cothurnorum subligationem deformosissimam.»

58) Bentley, Dissert. de Phalaridis etc. epistolis, et Respons. de orig. tragoediae; Voss. Institutt. poet. Lib. II. c. 10.

59) An Lohn zahlte man in Athen zwei Oboli; Lucian ſpricht von 7 Drachmen; Seneca epist. 81. ſagt: »Ille qui in scena elatus incedit servus est, 5 modos accipit et 5 denaros;» Solon hatte drei Drachmen beſtimmt; Antonin, der Philoſoph, 5 Goldſtücke; der Scholiaſt des Terenz erwähnt 6 derſelben. Eine Ausnahme machte Roscius. Auch ſcheint es, daß jene oben erwähnten zwei Oboli wohl von den Zuſchauern gezahlt ſeyn mochten.

In Beziehung auf den Beifall ſagt Tacitus: »et plebs quidem urbis histrionum quoque gestus juvare solita personabat certis modis plausuque composito.» Eine Abhandlung de plausu findet ſich

Digitized by Google

cap. XX. Lib. 3. in Lud. Crescollii theatr. Rhetor. in Gronovii thes. antiqq. T. X. Oft war der Beifall auch erkauft, daher ſagt Martial, Epigg. Lib. VII. 78.

»Vendere nec linguam Siculis plausumque theatris,« und Cicero pro Sext. »emtos plausus et exiles — exhibent;« auch gleichſam beſtellet und angeordnet nach Plautus in Amphitr.

Hoc quoque mihi in mandatis dedit
Ut conquisitores fierent histrionibus,
Qui sibi mandassent delegati ut plauderent;

wozu noch die Aufforderung »plaudite« zu rechnen iſt, welche gewöhnlich von dem zuletzt auf der Bühne anweſenden Schauſpieler an das Publikum gerichtet wurde.

Daß der Beifall auch ſeine gewiſſen Regeln hatte, erſieht man aus Ovid. de arte amandi Lib. I. »in medio plausu plausus tunc arte carebat.« Vergl. Plinius, Epist. Lib. II. 14.; Seneca, Natur. Quaestt. Lib. 3.

Der Zuruf und das Zujauchzen, auch das Aufſtehen, erfolgte jedoch nur bei einzelnen Stellen, welche die Hiſtrionen vortrugen, nicht bei ihrem Erſcheinen. Denn adsurrectio et acclamatio beim Erſcheinen war nur den Regenten und ausgezeichneten Perſonen vorbehalten, — von Rechtswegen! — Seneca, Epist. 29, und Sueton. in Claudio c. 7. Uebrigens bemerkt Philo ad Sylei fabul. in fragm. T. II. p. 495, »man applaudirte und jauchzte, auf den Fußſpitzen ſtehend, laut auf, um die Zufriedenheit u. ſ. w. kund zu geben.«

Die Belohnungen, corollaria et praemia, waren mancherlei. Casaubon. ad Sueton. in Neron. c. 16. rechnet dahin das Einſammeln kleiner Geſchenke, Feigen, Trauben, Oel u. dgl. Damit ſtimmt Varro Lib. IV. de lingua latina, indem er Corollaria erklärt als omnis additio et accessio lucrosa. Cato gab den Schauſpielern kleine Geſchenke, Rüben, Kohl, Rettige, Birnen, Feigen, Gurken, Schweinefleiſch und Holzbündel (Plutarch. in Caton.), und der Scholiaſt des Euripides ad Hecubam v. 574, Edit. Barnes. Cambridge, 1694, ſagt: »es wurden den Schauſpielern nicht bloß Blumen zugeworfen (phyllobolia), ſondern auch, was bei der Hand war, Bänder, Sandalen, Röcke u. dgl. — Vrgl. Sueton. in Octav. c. 65.; Id., in Vespas. 19; Cicero pro Roscio VIII. — Plinius nennt die coronae: ludicrae; ſie beſtanden aber nicht bloß aus Blumen, ſondern, wie Sueton von Veſpaſian berichtet, auch aus Gold, obgleich ſie ſonſt gewöhnlich aus cypriſchem Erz waren, welches wie Gold ausſah. (Id. in Neron. 24.) Auf die Rollen kam es dabei nicht an, denn Synesius in Egyptio ſagt ausdrücklich: »wer auch ein altes Weib vorſtellt, wird öffentlich belobt und bekränzt.«

Daß endlich Schauſpieler Bildniſſe, Inſchriften und Statuen erhielten, iſt bereits früher hin und wieder erwähnt, und daher will ich hier nur

BAYERISCHE STAATS-BIBLIOTHEK MUENCHEN

Digitized by Google

bemerken, daß nach Clemens Alexandr. (in Protrept.) ſogar der Kitharaſänger Eunomus eine Statue von Erz erhielt, die Athenienſer aber eine dem Gaukler Eurykides geweihte Statue neben jener des Aeſchylus aufgeſtellt hatten (Athenaens I. c. 17), woraus man eben nicht auf den ſolchen Statuen beigelegten Werth zu ſchließen berechtigt iſt. Nero ging indeß aus Eitelkeit weiter; er wollte ſeines eigenen Ruhm's wegen weder Bildniſſe noch Statuen anderer Perſonen geſtatten, er ließ ſie daher überall vernichten, und in die geheimen Gemächer werfen; »omnes statuas ac imagines in latrinas abjici imperavit,» berichtet Sueton. in Neron. 24. Wie wenig er damit bewirkte, hat die Folgezeit erwieſen. Cfr. Martial. Epigr. Lib. IV. 67; V. 26; Dio Cassius, in vita Claudii; Festus, de verbor. significat. sub voce »statua» Lib. XVII. p. 543. Ed. Dacier.; Plutarch. p. 785. T. II. 23. Paris; Demosthen. adv. Leptinem. p. 879. T. III. Ed. Wolfii; Pollux, Lib. III. c. 30.; Plinii Hist. Nat. Lib. XXXIV. c. 8.; Gruteri Corpus inscriptt. T. I. part. 2. No. 2. p. 330, T. II. part. I. No. 5. p. 1024.

60) Lucian. Piscator. p. 602. T. I. Ed. Reiz. »Die Vorſteher theatraliſcher Spiele laſſen den Hiſtrio, der die Rolle des Jupiter oder Neptun weder gut noch würdevoll ausgeführt hat, züchtigen u. ſ. w.» Sueton. in Octav. 45. »Stephanionem, togatorium histrionem, cui in puerilem habitum circumtonsam matronam ministrasse compererat per trina theatra virgis caesum relegaverit.» Ibid. „Hylam pantomimum quaerente praetore in atrio domus suae nemine excluso flagellis verberavit etc.»

61) Lucian. Nigrin. p. 47. T. I. Ed. c.; Id. de merc. conduct. p. 712 T. I.; Athenaeus, Lib. VI. p. 223. Ed. Casaub. »ſelbſt in dem Fall, wenn irgend etwas ausgelaſſen wird, und ohne Rückſicht auf die Rolle» Scholiast. ad Euripid. Orest. v. 278; Schol. et interpr. Aristophan. Vesp. v. 564. 577; Philo ad Sylei fabul. in fragm. T II p. 495. »um das Mißfallen kund zu geben, pflegte man mit beiden Füßen auf die hölzernen Sitze zu ſtampfen, zu krähen (griech klozein), und zu ziſchen oder zu pfeifen.» — Cicero pro Roscio XI. »non modo sibilis sed etiam convicio explodebatur;» Id. Paradox. III. 2. »histrio, si paulum se movet extra numerum, aut si versus pronuntiatus est syllaba una brevior aut longior, exsibilatur et exploditur.» Was ſagen unſere genialen Schauſpieler dazu? — Cicero de oratore Lib. III »tota theatra reclamant, si contractione brevius fuerit aut productione longius.» Pollux, Lib. IV. c. 19; Sidonius, Epist. Lib. IV erwähnte beim Ausziſchen oder Ausſpeifen der fistula pastoritia, und nach Macrobius, Lib. II. c. 7. mußten die Schauſpieler die Maſken ablegen, wenn ſie ausgeziſcht wurden. Cfr. Hug. Grotii Excerpta, Paris. 1626. p. 602.

Digitized by Google

Von der thätlichen Beschimpfung der Histrionen sprechen folgende Stellen: Lucian. Nigrin. p. 47. T. I. (vom Hinauswerfen); Id. de merc. cond. l. c. (vom Peitschen, wenn es den Zuschauern also beliebt); Philostrat. de vita Apoll. Tyan. Lib. V. c. 2 p 213. Ed. Paris. 1608, erzählt, daß Nero die Schläge der Elienser gefürchtet habe, wenn er durchfiele, und Xiphilinus bestätigt dasselbe. Vrgl. Plautus in Trin. »enim vero sero quoniam advenis, vapulabis" und im Epilog. Cistell. »qui deliquit vapulabit.» Ferner: Athenaeus, Lib. VI. c. 11. p. 441. Ed. Schweigh.; Petronii Satyricon, c. 90. p. 566. Ed. Burmanni, Amstel. 1744, woselbst erzählt wird: der im Theater mit Steinen geworfene Eumolpus habe sich gar nicht darüber gewundert, sondern geäußert, »quoties theatrum ut recitem aliquid intravi, hac me adventitia excipere frequentia solet.» Man muß also die Steine schon mitgebracht haben. — Raderi comment. ad Martial. Lib. III. Epigr. 33.

62) Die Epitheten lauten: pauper et humilis plerumque esuriens, ridiculum quiddam, scenarum scurra, mercenarius, homuncio septem drachmis conductus. Lucian. de merc. cond. T. I. p. 712; Necyomant. p. 47; de saltat. T. II. p. 284; Icaromenip. p. 726; Somnium, T. III. p. 712. seqq.; Plato de republ. Lib. 2.; Philostr. de vita Apollon. p. 214. Ed. c. etc. etc.

63) Die römische Geschichte liefert viele Beispiele davon; cfr. auch Ambrosius, Serm. 84.

64) Tertull. de spectaculis, in Opp. ex edit. Semleri, T. IV. c. 10. 16. 18. 19., unter anderen: »ipsa enim prostibula publicae libidinis hostiae in scena proferuntur, plus miserae in praesentia foeminarum, quibus solis latebant, perque omnis dignitatis ora transducuntur, locus, stipes, elogium, etiam quibus non est, praedicatur.» Die Produktion erfolgte also gleichsam im feierlichen Pomp, und vom Herold wurde öffentlich verkündigt, Ort, Eigenschaft, Honorar ꝛc. ꝛc. Ich erinnere hier noch an Plautus (Note 21), und an die Bemerkung des Just. Lipsius, Elector. Lib. I. c. 11. T. I. Antverp. 1637: »prostibula per ludos publicos in scenam introduci solent et exponi omnium non libidini solum sed licentiae,» so daß liederliche Leute thatsächlich ausführen konnten, was sie vorher in den Mimen angeschaut hatten. Dies war ein alter, römischer Brauch, und so erklärt Lipsius die Stelle des Livius, Hist. Lib. 2. »— Romae cum per ludos ab Sabinorum juventute per lasciviam scorta (nämlich scenica) raperentur, concursu hominum rixa ac prope proelium fuit.» Auch Plautus lebte ein halbes Jahrhundert vor Tertullian. Von den Ohrfeigen spricht Letzterer cap. 23. de spectac. »insuper contumeliis alaparum se objicit, quasi de praecepto domini ludat.» Aber schon Plautus sagt in Captivis: »nisi qui colaphos perpeti potest parasitus.» Cfr. Martial. Lib. V. epigr. 64,

Digitized by Google

und Cypriani epist. 103. Arnobius nennt dieſen Akt: „ala pistarum strepitus (Lib. VII. Disput. adv. gentes), und Sidonius Lib. III. c. 13. bemerkt ſehr charakteriſtiſch von dem Hiſtrionen »solum comedens domi si quid e raptis inter alaparum procellas (Ohrfeigen-Sturm) praemisit obsonils «

65) Cypr. ad Donat. »die Verbrechen werden in der Tragödie wiederholt, damit ſie nur nicht veralten,« und (epist. 103) dies geſchieht: »quod prostibula ipsa in scenam venirent et sub scena prostarent.« Schändlich!

66) Minut. Fel. in Octav. c. 37. »mimus vel exponit adulteria vel monstrat.«

67) Lactant. Institt. div. I. 20. »comicae fabulae de stupris virginum loquuntur et amoribus meretricium; tragicae historiae subjiciunt oculis parricidia — histrionum quoque impudicissimi motus, quid aliud nisi libidines docent et instigant. Quid de mimis? qui docent adulterium dum fingunt et simulatis erudiunt ad vera.«

68) Juliani Opp. Edit. Spanheim. Lips. 1696. p. 288. sqq.

69) Chrysost. Homil. 7. in Mathaeum, 113 seqq. »in theatro cum ingenti voluptate de loco superiore meretrices spectabantur natantes et in mediis aquis nudae ludentes.« Das Uebrige kann man leicht hinzudenken.

70) August. Confess. 3. 2.; de vera relig. c. 22. et al.

71) Julian. Opp. p. 429. sqq. edit. cit.

72) Salvian. de gubernat. dei. VI. p. 187, sqq. Oxon. 1733. »nihil enim ferme flagitiorum est, quod in spectaculis non sit etc. etc.

73) Isidor. Pelus., Epistol. III., welchem anzuſchließen iſt: Isidorus Cartag. Etymolog. Lib. XVIII. c. 42. »idem vero theatrum, idem et prostibulum, eo quod post ludos exactos meretrices ibi prosternerentur.« Cfr. Statius, Sylv. Lib. I. carm. 6. v. 67. »hunc intrant facies emi pucilae;« Cassiodor. Variar. Lib. VII. epist. 10. p. 458. Edit. Brossei.

74) Infamia notantur, qui artis ludicrae pronuntiandive causa in scenam prodeunt. Digest. L. 3. 2.

75) Digest. Lib. XXIII. titul. 2, und Lex. XLIV. »qui senator est, quive filius, neposve ex filio, proneposve ex filio nato, cujus eorum est, erit, ne quis eorum sponsam uxoremque sciens dolo malo habere libertinam aut eam, quae ipsa, cujusve pater materve artem ludicram facit, fecerit. Neve senatoris filia, neptisve ex filio, proneptisve ex nepote filio nata, natu, libertino cive, qui ipse cujusve pater materve artem ludicram facit, fecerit, sponsa nuptave sciens dolo malo esto, neve quis eorum dolo malo sciens sponsam uxoremque habeto.« Ibid. L. XLII. »si senatoris filia, neptis, proneptis libertino vel qui artem ludicram exercuit, cujusve pater materque id fecerit, nupserit, nuptiae non erunt.«

Digitized by Google

[76]) Lib. XV. tit. 7., lex. 4 et 8. »ars ludicra, munus turpius; scenica meretrix.» Dem Titel 7 folgt nämlich Titel 8: de lenonibus, worüber der Commentator Jac. Godofredus ſehr naiv bemerkt: »proximo confinio cohaeret hic titulus superiori recte, nam quae scenica eadem et publicae libidinis victima.» Die ſpätere Zeit hat ſolches oft beſtätigt. Die ausübenden Perſonen aber werden geſetzlich bezeichnet als progenitae ex faece, ex viliori sorte.

[77]) Digest. Lib. XLVIII. titul. 5. lex. 10. »quae lenocinium fecerit aut operas suas in scenam locavit.»

[78]) Ibid. lex. 24. »qui leno fuerit, quive artem ludicram ante fecerit, in scenam saltandi cantandive causa prodierit.» Ibid. titul. 19. de poenis, lex. 14. »si miles artem ludicram fecerit, vel in servitutem se venire passus est, capite puniendum Menander scribit.»

[79]) Codex Justin. Lib. V. tit. 17. lex. 8. »uxorem circensibus vel theatralibus ludis invito marito gaudentem.» Novell. XXII. »vir dimittere uxorem potest, si praeter voluntatem suam circenses et theatricas voluptates captat, ut scenici ludi sunt.»

[80]) Novell. CXV. c. 3. §. 10. »si mimis ac arenariis se junxerit invitis parentibus.»

[81]) Codex Justin. Lib. I. tit. 4. lex. 4.; Lib. XI. tit. 40. lex. 4.; Codex. Theodos. Lib. XV. tit. 7 et 12.

[82]) Novell. VIII. tit. 1. Theodora war die Tochter eines Theatermeiſters in Konſtantinopel, Acacius, und gehörte zu einer Truppe, die ihre Vorſtellungen um einen Denar in der Vorſtadt gab. Dann zog ſie nach Alexandria und Antiochia und von da abermals nach Konſtantinopel, um zur reverendissima conjux aufzuſteigen. — In minder hohen Regionen ſehen wir dieſe Erſcheinung öfter wiederkehren; erklärt kann ſie aber nur aus dem ſeltſamen, mitunter wahnwitzigen Beſtreben werden, »ein Gemeingut allein oder ausſchließlich beſitzen zu wollen.»

[83]) Synod. quinsexta Trull. a. 692. c. 51; Avenion. a. 1209. c. 17; Salisb. a. 1274. c. 17; Ultraject. a. 1293. c 11. Auch ſprechen vom römiſchen Theater noch Thomas ab Aquino (1222), Summa theolog. Quaest. 167. 168; Antoninus (Erzbiſchof von Florenz 1389), Summa theol. P. IV. tit. 8. u. a. m.

Digitized by Google

Fortsetzung.

Die Mysterien hatten die Geheimnisse der Religion und die Wunder der Märtyrer zum Gegenstande und erscheinen als dramatisirte Allegorien und Wundergeschichten der Bibel oder der Heiligen (**Moralities** und **Miracles**) schon im 11. Jahrhundert in England. Mit Recht sieht man in ihnen den Ursprung des englischen Theaters, obgleich ihr Schauplatz entweder eine Kirche und ein Kloster, oder ein Wirthshaus war. Man kann sie zwar bis zum 16. Jahrhundert, stets tiefer sinkend, verfolgen, allein schon zu Anfang des 14. Jahrhunderts war eine andere Gesellschaft von Leuten, **Vagrants** (Landstreicher) genannt, aufgetreten, welche mit ihren Vorstellungen sich dem rein Weltlichen zuwandten, indem sie die gröbste Satyre und die plumpeste Nachahmung ärgerlicher Sitten kund gaben [1]). Man erklärt sie daher, weil sie das religiöse Gebiet verlassen hatten, für die ersten wahren Komödianten in England. Sie trieben indeß in den Trinkhäusern und an sonstigen Versammlungsorten des Volks, wie in ihren öffentlichen Maskeraden, solche anstößige Dinge, daß sie einer Parlamentsakte zufolge, in der Regierungsperiode Eduard des Dritten (1327—1376), aus der Stadt London gepeitscht werden sollten [2]).

Dieser Verordnung waren ähnliche gefolgt, als dessen ungeachtet im 15. Jahrhundert die **Mummers** (Vermummte) erschienen und in altväterischer Kleidung, beständig maskirt und vermummt, viele Unordnungen und liederliche Streiche verübten, so daß auch gegen sie unter Heinrich VIII. eine Parlamentsakte erging (1512), welche auf jede verkaufte oder im Hause vorgefundene Maske eine Geldstrafe von 20 Shillings legte. Daß die Tendenz ihrer Vorstellungen mitunter auch theologisch-polemisch gewesen sey, erhellet aus der jener Parlamentsakte zur Beförderung der gereinigten Religion beigefügten Klausel, wodurch allen Schauspielern und Sängern verboten wurde, in ihren Stücken und Liedern das Geringste anzubringen, was der einmal festgesetzten Lehre nachtheilig werden könnte.

Stone in seiner Beschreibung von London versichert, daß der Schauplatz der Schauspiele große Wirthshäuser gewesen sind mit abge-

Digitized by Google

sonderten Zimmern und Gemächern, wohin junge Mädchen zu heimlichen Vergnügungen gelockt und verführt, auch öffentlich und ungescheut unkeusche, sittenlose und schändliche Reden gehalten wurden, dem zufolge der Lordmayor, Jakob Hawes, 1575 ein allgemeines Verbot dagegen bei Geld- und Gefängnißstrafe erlassen mußte.

Vier Jahre später (1579) schrieb Stephan Gasson ein Buch gegen die Schauspieler seiner Zeit und nannte es: „Die Schule des Mißbrauchs, oder eine unterhaltende Anklage gegen die Poeten, Musikanten, Schauspieler, Lustigmacher und anderes dergleichen den Staat untergrabendes Gesindel," woraus deutlich die damals herrschende Meinung zu erkennen ist [3]).

Auch verordnete noch ein Parlamentsbeschluß, „daß Komödianten, welche sich unterstehen ohne königliche Erlaubniß zu spielen, den nämlichen Strafen ausgesetzt seyn sollen wie die mit ihnen gleichstehenden Landstreicher, oder wo diese Verordnung nicht ausgeführt werden könne, sollten sie einer ansehnlichen Abgabe unterworfen seyn [4]).

Unter der Regierung der Königin Elisabeth (1558—1603) trieben noch elende Schauspieler elende Possen; indeß belustigte sich die Königin und die gesammte Versammlung gar sehr an einem Geheul von Jagdhunden, welches bei der Aufführung des Schauspiels Palämon von den Komödianten ganz naturgetreu nachgeahmt war.

Selbst Shakespeare (geboren 1564, gestorben 1616) welcher in London den Schauspielerstand ergriffen und dann durch den Charakter des John Falstaff sich die Gunst der Königin erworben hatte, betrachtete seinen Stand als eine Erniedrigung hauptsächlich darum, weil ihn das Beispiel seiner Kameraden verführte, an ihrer wilden, rohen Lebensart Theil zu nehmen [5]).

Schlegel bemerkt noch, daß damals die weiblichen Rollen nicht von Frauen, sondern von Knaben gespielt worden und die Zuschauerinnen nie anders als verlarvt in's Schauspiel gegangen sind. Unter dieser Carnevalsverkleidung, meint derselbe, konnten sie sich dann wohl Manches anzuhören gefallen lassen, und man getraute es sich auch zu sagen, was sonst nicht schicklich gewesen wäre. Eine solche Absicht muß auf sich beruhen; denn es ergibt sich aus der Geschichte jener Zeit, daß

Digitized by Google

der Beſuch des Theaters nicht einmal für anſtändig gehalten, und deſſen Verfall ungeachtet aller Stücke Shakespeare's immer ſichtbarer wurde. Es beweiſen ſolches die Schriftſteller Perkins (1624) und Prynne [6] (1633), wie die gänzliche Schließung der Theater zur Zeit Cromwell's, und ſelbſt die in ihrer Art einzige Erſcheinung, daß faſt alle Schauſpieler in der Armee des Königs Karl I. Dienſte nahmen und ihren Tod auf dem Schlachtfelde fanden, konnte die wenigen Uebriggebliebenen nicht retten; ſie mußten ihr Gewerbe geheimer Weiſe ausüben [7], und wenn ſie gleich ſpäter (um 1662) die Erlaubniß wieder erhielten, öffentlich aufzutreten, und auch Prynne's das Schauſpielweſen durchaus ächtendes Werk durch Henkershand verbrannt war, konnten ſie dennoch nicht der öffentlichen Geringſchätzung entgehen.

Letzteres entnimmt man nicht nur aus Pope's (geboren 1688) Zeugniß, welchem zufolge damals der Stand der Schauſpieler ſo niedrig war, daß man ſie durch die Bedienten in der Küche abfertigen ließ und keiner derſelben die Tafel eines Großen zu ſehen bekam [8], ſondern auch aus einer Anekdote, welche Garrik (geboren 1717) ſelbſt öfter erzählt hat. Garrik ging nämlich eines Tages mit dem berühmten Taſchenſpieler Weſton ſpaziren, als ihnen zwei Rauchfangkehrer begegneten. Der eine, welcher Garrik erkannte, ſagte mit grinſendem Lächeln zu ſeinem Kameraden: „Sieh da, Schauſpieler!“ worauf dieſer ganz ernſthaft, gleichſam ſtrafend, erwiederte: „Spotte nicht, Du weißt nicht, was noch einmal aus Dir werden kann.“ — Der Rauchfangkehrer ſchlug alſo ſeinen Stand weit höher an, als den eines Schauſpielers, deſſen Leiche vielleicht wenige Jahre ſpäter (1779) in der Weſtmünſter-Abtei mit großem Pomp beigeſetzt wurde. Indeß haben die Schauſpieler nicht nöthig, mit dieſem Umſtande ſich brüſten; denn jene Beiſetzung erfolgte vermittelſt Einfluſſes und auf Koſten Anderer, und außerdem kann für hundert Guineen jeder Bürger von London nach ſeinem Tode einen Platz neben Newton und der Königin von England in der Weſtmünſter-Abtei bekommen [9].

Noch in neueſter Zeit bietet ſich ein Beiſpiel dar, daß in England der Schauſpieler, wie der Sänger, als ein vom Publikum durchaus abhängiges Weſen betrachtet wird. In London hatte Madame

Digitized by Google

Catalani angekündigt, eine Arie im Theater singen zu wollen. Sie blieb aus, aber die Versammlung verlangte ihr Erscheinen. Der entstandene Tumult konnte durch die gewöhnlichen Mittel nicht beschwichtigt werden. Man zeigte also eine Tafel vor mit einer Inschrift und ungeheuren Buchstaben: „Madame Catalani wird so eben geholt;" bald darauf eine gleiche: „Madame Catalani kommt an." Und sie erschien an der Hand eines Engländers, der in ihrem Namen versicherte, „sie würde trotz ihrer Unpäßlichkeit singen, wenn das hohe Publikum es verlange." Das hohe und niedere Publikum war aber schon mit der Erklärung zufrieden, und Madame Catalani entfernte sich unter den tiefsten Verbeugungen mit kreuzweise über die Brust gelegten Händen und mit Thränen im Auge. Solches geschah im Jahre des Heils 1824 [10]). Ob diese superba anima aus Aerger oder Rührung Thränen vergoß, ist ganz gleichgültig; genug, daß die Zuschauer sich nicht mit einer bloßen Anzeige von ihrem Nichterscheinen begnügten, sondern die Person selbst vor sich sehen und ihre Entschuldigung vernehmen wollten.

In Frankreich setzt man das Alter der Mysterien erst in das 13. Jahrhundert und bringt sie mit den Kreuzzügen in Verbindung d. i. mit den religiösen Gesängen der heimkehrenden Pilger. Zu Anfang des 14. Jahrhunderts soll nun zwar schon ein Theater in Paris vorhanden gewesen seyn, allein ihre eigentliche dramatische Ausbildung beginnt doch wohl erst mit dem Jahre 1380, als Karl VI. seinen Einzug in Paris hielt, und späterhin durch die Stiftung der Confrerie de passion, Passionsbrüderschaft, welcher 1402 ein eigenes Privilegium ertheilt wurde. In diesen Mysteres wurde das Leben Jesu und das der Heiligen dramatisirt vorgestellt und die Bühne in Himmel, Hölle und in den irdischen Schauplatz geschieden. In so fern standen sie mit den Miracles der Engländer auf gleicher Linie und erloschen auch wohl fast zu gleicher Zeit mit diesen.

Verschieden von den Mysteres waren die Moralités, Moralitäten d. i. allegorische moralische Schauspiele, in welchen Laster und Tugend personifizirt erschienen. Die sogenannten Erfinder derselben waren die Kleriker de la Bazoche (Gemeindeschreiber), die sich

bei Errichtung des Parlaments als Gehülfen der sehr beschäftigten Prokuratoren rühmlich ausgezeichnet hatten. Im Grunde aber waren sie doch nur den **Moralities** der Engländer nachgebildet, in der Absicht den **Mysteres** das Gleichgewicht zu halten oder den Rang abzugewinnen, zu welchem Zweck sie auch mit den sogenannten **Farces** (kleine versifizirte Spiele komischen, fabelhaften und anderen Inhalts, gleichfalls von jenen Klerikern erfunden) verbunden waren. König Philipp erlaubte ihnen, sich einen Vorsteher, einen **Roi**, zu wählen, der in allen ihren Geschäftsverhältnissen die Gerichtsbarkeit (auch **Bazoche** genannt) ausüben durfte. Fast zu gleicher Zeit hatte sich unter dem Namen **Enfants sans souci** ein anderer Verein gebildet, um Thor- und Narrheiten überhaupt, oder bestimmte Personen durch Satyre lächerlich zu machen. Auch sie hatten einen Vorsteher, **Prince de sots**, und fanden mit ihren Satyren, **Sotie**s genannt, so großen Beifall, daß die Mitglieder der **Bazoche** ihre Moralitäten und **Farces** gegen solche austauschten und beide Vereine gemeinschaftliche Stücke aufführten. Die **Sotie**s arteten indeß, wie alle solche Possenspiele, in persönliche Beleidigungen und Beschimpfungen aus und gingen um 1612 zu Grunde.

Ein gleiches Schicksal traf dann auch die Vorstellungen der **Clercs de la Bazoche**. Die Moralitäten waren längst in den Hintergrund getreten und die **farces** und **sotie**s so beleidigend geworden, daß sie weder Rang noch Geburt schonten, und da sie durch Verbote nicht zu zügeln waren, in Gemäßheit einer Verordnung vom Jahre 1442, mit Gefängniß bei Wasser und Brot bestraft werden sollten.

Um sie aber noch mehr zu beschränken, wurde vom französischen Parlament eine Art Censur für ihre Stücke eingeführt; indeß griff diese auch nicht durch, vielmehr mußten in Folge der Verordnungen vom 15. Mai 1476 und 19. Juli 1477 ihre Theater geschlossen und jede Aufführung einer **farce** und **sotie** untersagt werden bei Strafe der Züchtigung mit Ruthen und Landesverweisung.

Ludwig XII. stellte sie zwar in ihrer alten Freiheit wieder her, indem er auf solche Weise am besten die Stimme der Wahrheit über Fehler in der Verwaltung des Reichs und über andere Gegenstände seiner

Digitized by Google

Regierung zu erfahren hoffte. Das war ein entsetzlicher Irrthum. Zu solchen Dingen paßt wahrlich kein Histrio. Bei ihm ist keine eigene Einsicht, keine eigene Persönlichkeit, er bekleidet sich nur mit den Persönlichkeiten Anderer und bringt sie zur Anschauung auf seine Weise. — Bald verfolgten auch die **Bazochiens** ihren gewohnten Weg und nahmen ihren König und Herrn selbst zum Gegenstande verächtlicher Spöttereien (1498 — 1515) [11]). Darum wurde unter der Regierung Franz I., Nachfolger Ludwig des XII. (1515 u. f. f.), eine noch strengere Censur, als die frühere, eingeführt und Alles, was nur irgend den Sitten nachtheilig seyn konnte, aus ihren Stücken abgesondert.

Dieser Censur mußten sie sich freilich unterwerfen, allein der vorgesetzte Zweck wurde dennoch nicht erreicht. Was nicht ausgesprochen werden durfte, wurde nun sinnbildlich dargestellt durch Masken und Aufschriften zur näheren Bezeichnung jener Personen, auf welche Anspielungen und Ausfälle gerichtet waren, denn diese sagten sowohl der Histrionen-Eitelkeit zu, wie dem Geschmacke des größeren Theils des Publikums zu allen Zeiten. Die Parlaments-Verordnung vom 20. Marz 1536, also noch unter der Regierung Franz I. (gest. 1547), verbot zwar auch die erwähnten Bezeichnungen bei Gefängnißstrafe und Landesverweisung, indeß hörten sie dennoch nicht auf, und so wurden denn derlei Vorstellungen gänzlich untersagt und auf einen etwa wiederholten Versuch Galgenstrafe gesetzt: „**punition de la hart à quiconque osèrait les recommançer.**"

Mit Verordnungen solcher Art ist kein Scherz zu treiben; die Masken und Inschriften verschwanden, die Sache an sich aber erlitt nur unbedeutende Veränderungen. Denn in den späteren Verordnungen von dem Jahre 1577 bis 1593 werden die Schauspielerbanden für alles Skandal verantwortlich gemacht, und hier bestätigt sich insbesondere wieder der Umstand, daß die moralische Beschaffenheit des Publikums den dramatischen Dichter bestimmt, in Gemäßheit der bestehenden Sitten und Gewohnheiten seine Stücke einzurichten, und daß dem vom dramatischen Dichter ganz abhängigen Schauspieler nur daran gelegen ist, durch eine recht handgreifliche Dar- oder Vorstellung den Beifall des Publikums mit dem Dichter zu theilen oder für sich allein

Digitized by Google

zu gewinnen. Dem zufolge sehen wir in jenem Zeitpunkt die Schlechtigkeit der Schauspieldichter Monchretien, Baro und Hardy, auf die Schlechtigkeit des Publikums gestützt, mit der Schlechtigkeit der Schauspieler wetteifern, sich weder um Regel noch Anstand kümmern, geschändete Mädchen, freche Buhlschwestern, wollüstige, ihren Männern ungetreue Weiber die Hauptrollen spielen, die ersten thätlichen Zärtlichkeiten unter den Augen der Zuschauer vorgehen und absichtlich so wenig als möglich im Verborgenen vollbringen [12]).

So blieb das Gewerbe des Schauspielers in stetem Mißkredit mit seiner Person, die von demselben sich nicht trennen läßt, da die Person das Gewerbe an ihr selbst, d. i. an ihrem Leibe ausübt, und auch in Paris unehrlich wie einst in Rom. — Schauspieler, welche aus den Provinzen einwanderten, erhielten erst im Jahr 1600 die Erlaubniß zu spielen, und als nach einigen Jahren auch hier Unordnungen vorfielen, befahl eine Polizeiverordnung, daß sie um zwei Uhr ihre Vorstellungen anfangen und sie um fünf Uhr beendigen sollten [13]). Nur der veränderten Richtung im Geschmack und in der Bildung des Publikums und der dadurch bewirkten Empfänglichkeit für die Werke P. Corneille's, ist das Dekret Ludwig des XIII. vom 16. April 1641 zuzuschreiben: „daß, im Fall die Schauspieler ihre Vorstellungen von aller Unreinigkeit frei erhalten würden, ihre Kunst und ihr Gewerbe ihnen nicht zur Beschimpfung gereichen, auch in der bürgerlichen Gesellschaft als ihrer Ehre nachtheilig nicht angesehen werden sollte, nämlich aus dem Grunde, weil solche gereinigte Vorstellungen das Volk von verschiedenen schlechten Beschäftigungen und Vergnügungen abzuhalten und auf eine unschädliche Weise zu zerstreuen vermögen [14]). Was hier aber die Hauptsache ist, so zeigt dieses bedingungsweise gefaßte Dekret nicht nur auf die Gewohnheit der Schauspieler hin, schmutzige Stücke zur Darstellung zu bringen, sondern bezeichnet auch als eine unmittelbare Folge davon die herrschende Geringschätzung des Schauspieler-Gewerbes, welche für den Fall nicht einzutreten habe, wenn jene Unsittlichkeit ein Ende nimmt [15]).

Dessen ungeachtet und obgleich das Arrêt du conseil vom 10. September 1660 dem Ritter Floridor, damaligen comédien du

roi, gestattete, seine Adelsrechte binnen Jahresfrist wieder geltend zu machen, oder auch Ludwig der XIV., welcher den Tanz leidenschaftlich liebte und in Person auf dem Opern-Theater erschien, befahl: „daß die Acteurs der Oper nicht entehrt seyn sollten," was mit seiner Theilnahme im natürlichsten Zusammenhange stand, war dennoch die allgemeine Meinung stärker und setzte die **nobles acteurs** der königlichen Akademie der Musik und die Herren französischen Komödianten, die **comédiens ordinaires du roi**, den Pantalon und den Harlekin so lange in Eine Klasse, bis die exemplarische Aufführung der Mitglieder jener Akademie fest gegründet und zum Sprichwort geworden seyn würde [16]).

Und als bei Moliere's Tode (1673) dessen Witwe in einer Audienz zum Könige Ludwig XIV. die Worte sprach: „Wie, man versagt demjenigen ein ehrliches Begräbniß, welchem man Altäre errichten sollte?" [17]), verwies der König lediglich sie an den Erzbischof von Paris, und die gute Frau stimmte in ihrem Gesuch à **Monseigneur l'illustrissime et reverendissime Archeveque de Paris** einen gar wehmüthigen Ton an, versichernd: daß am vergangenen Pfingstfest ihr Mann das Abendmahl genommen, auch als guter Christ habe sterben wollen, der aufgeforderte Pfarrer aber nicht gekommen sey u. s. w., worauf der Erzbischof Harley dem Pfarrer von Sanct Eustache die Erlaubniß ertheilte, Moliere begraben zu lassen, jedoch ohne allen Pomp, nur mit zwei Priestern, ohne ein feierliches Amt, und das Alles unbeschadet der zu Paris bestehenden Kirchengesetze [18]).

Beiläufig bemerkt, geht aus den von Moliere's Witwe angeführten Gründen doch auch hervor, daß die Schauspieler in der Regel die Beobachtung der Kirchengebräuche vernachlässigten und dadurch gleichsam die Kirche zu einem strengen Verfahren gegen sie aufforderten.

Welche Bedingung stellte die **Academie française** an Moliere, als er den Eintritt in dieselbe nachsuchte? Diese: „**qu'il eut tout à fait abandonné les roles bas et subalternes, pour ne s'en tenir absolument qu'à ceux du haut comique,**" und das, obgleich oft bespöttelt, mit vollem Recht, da ein Mann, der gestern den niedrigen

Digitized by Google

Spaßmacher im Theater ſpielte, unmöglich doch morgen in der Würde eines Akademikers erſcheinen konnte [19]).

Es war Eitelkeit und Verblendung von Seite Moliere's, dieß nicht ſelber einzuſehen!

Auch zur Zeit der Clairon und des Lekain, von welchen jene im Jahr 1743 und in dieſer im Jahr 1751 die Bühne betrat, waren die franzöſiſchen Schauſpieler noch im Kirchenbanne. Es iſt drollig zu leſen, was die franzöſiſche Mademoiſelle in ihren Betrachtungen über ſich und die dramatiſche Kunſt dieſerhalb ſelber äußert. Sie bemühte ſich nämlich ernſtlich, ihren Stand von der Schmach der Unehre zu befreien und veranlaßte, daß der Advokat de la Motte zu dieſem Behuf eine eigene Schrift verfertigte. — Allein ihre Kameradinnen nahmen es ſehr übel, daß ſie ſich die Ehre zueignen wollte, ſie aus dem Schlamm zu ziehen. Ein Freund der Schauſpieler, insbeſondere Preville's, der Advokat Coqueley de Chauſſepierre, mußte die Schrift und den Verfaſſer denunziren, worauf jene von Gerichtswegen verbrannt und dieſer von der Advokatenliſte geſtrichen wurde. Coqueley aber blieb Vertrauter und Mitglied ihres Rathes; „denn," ſetzt Clairon ſpöttiſch hinzu, „obgleich die Schauſpieler im Bann ſind, haben ſie doch einen Rath, wie die größten Potentaten" [20]). Wohl! er war auch darnach beſchaffen.

Ein zweiter Verſuch, zu welchem der Herzog von Aumont die Hand bot, mißglückte ebenfalls und zwar aus dem höchſt beachtenswerthen Grunde, weil eine andere Schauſpielerin, die Geliebte des vortragenden Miniſters, dieſem bemerkbar machte, wie die Clairon durch ihr Verlangen und Streben die größte Unverſchämtheit kund gebe, indem ſie offenbar mehr ſeyn wollte, als ſie, die jetzige Geliebte, geweſen wäre. Das Geſuch wurde demgemäß in falſcher oder ſchiefer Richtung zum Vortrag gebracht, und der König ließ es bei einer bloßen Erneuerung des oben bereits angeführten Dekrets vom 16. April 1641 bewenden.

In beiden Fällen lag demnach die Schuld des vereitelten Bemühens der Mlle. Clairon an ihren Kunſtgenoſſen, an dem Mangel an Ehrgefühl und an der nichtswürdigen Eitelkeit, Alles zu hintertreiben, was nicht unmittelbar von ihnen ſelbſt ausgegangen war, ſollte auch

Digitized by Google

Schimpf und Schande für sie fortbestehen. Man darf hieraus einen sicheren Schluß auf ihre moralische Schlechtigkeit überhaupt ziehen. Dazu berechtigt sogar die Schilderung, welche Clairon von sich selber entwirft. „Jedermann", sagt sie, „biete ich Trotz, daß man mir einen schändlichen Verkauf anführe, daß ein einziger Mann mich bezahlt habe, daß man mir einen Vater, einen Gatten nenne, der durch meine Schuld hätte seufzen müssen; nicht ein einziges Frauenzimmer von meiner Bekanntschaft wird mir vorwerfen können, daß ich ihren Liebhabern ein günstiges Ohr geliehen, kein Geschöpf mich beschuldigen, es betrogen zu haben" [21]). Was solchergestalt Mlle. Clairon von sich verneint, muß offenbar doch bei ihres Gleichen an der Tagesordnung gewesen seyn, wie solches auch in der That damals und später der Fall war. Konnte doch Clairon selber mit allen ihren negativen und positiven Tugenden keine bessere Meinung von sich erzwingen. Denn als sie am 15. April 1765 in Belloy's „Belagerung von Calais" eigenmächtig die Bühne zu betreten verweigerte und, im Begriff dafür in's Gefängniß geführt zu werden, dem sie abholenden Polizeibeamten pathetisch erklärte, „wie sie sich zwar ganz den Befehlen des Königs unterwerfe, ihre Person, ihr Vermögen, ja ihr Leben von demselben abhingen, ihre Ehre aber nur ihr Eigenthum sey und der König über diese nichts vermöge," erhielt sie die befriedigende Antwort: „**vous avez raison, Mademoiselle, la ou n'y a rien, le roi perd ses droits.**"

Gehen wir weiter abwärts, so stoßen wir zuvörderst auf die berüchtigte Anekdote von der Mlle. Raucourt, welche im Jahr 1783 in ihrem eigenen Drama: „Henriette," eine Männerrolle ausgeführt und zu einer Mitspielerin geäußert hatte: „Man versichert, die Hälfte des Parterre habe mich für eine Mannsperson gehalten," worauf diese ruhig erwiederte: „Nun, was hilft ihnen dieses? Weiß doch die andere Hälfte aus Erfahrung, daß sie ein Weib sind;" und dann mögen wir noch die unterm 5. Nov. 1821 aus Paris mitgetheilte Nachricht beherzigen: „daß es Manchem anstößig war, den Namen des Schauspielers Talma unter den Scrutatoren eines benachbarten Wahlkollegiums zu sehen und die vornehmen Liberalen sich aufs eifrigste

widersetzt und erklärt hatten, sie wollten kein Skandal in den Wahlen [22]).

Und dennoch haben in Frankreich jetzt (wie schon damals) die Schauspieler Bürgerrechte und dürfen in der Uniform der Nationalgarde erscheinen.

In Italien mögen die Mysterien gleichzeitig mit jenen in Frankreich seyn, führten aber verschiedene Namen. Sie hießen **Misteri**, wenn sie geheimnißvolle Thaten aus dem Leben Jesu darstellten; **Essempi**, wenn sie Theater und Schicksale der Heiligen, **Istorie**, wenn sie deren ganzes Leben darstellten; **Figure**, wenn ihr Inhalt allegorisch oder aus dem alten Testament, und **Vangeli**, wenn derselbe aus dem neuen Testament genommen war. Im Anfange des vierzehnten Jahrhunderts schrieb schon lateinische Komödien **Albertus Mussatus**, und im sechzehnten Jahrhundert erstanden wieder eigentliche Theater, um Schauspiele nach griechischen und römischen Mustern aufzuführen. Außerdem war bei den Italienern die sogenannte Kunstkomödie (**Comedia dell'arte**) gebräuchlich geblieben, fast unmittelbar zusammenhängend mit den Mimen und Pantomimen der Römer.

Verfolgt man indeß die öffentliche Meinung bei dieser Umwandlung der Sache, dann bemerkt man eben keine Veränderung zum Vortheil des Schauspielers. Die Kirche und die bürgerliche Gesellschaft blieben den alten, ihnen überlieferten Ansichten treu; jene wollte die Histrionen und Mimen nicht dulden [23]), in dieser der Handwerker die Hand seiner Tochter kaum einen Schauspieler zusagen. So fand Cajetan Johann Jakob, Vater des Johann Jakob Casanova de Seingalt (geboren 1725), der aus Neigung zu einer Schauspielerin erst Tänzer, dann Schauspieler geworden war, große Schwierigkeit, später sich mit der Tochter des Schuhmachers Farusi zu verehlichen [24]), und um so weniger darf es befremden, wenn ein italienischer Marchese sich nur mit Mühe herabließ, dem berühmten Garrik bei Morgenbesuchen Zutritt zu gestatten, ohne ihn jemals zu einer der gewöhnlichen Zusammenkünfte einzuladen [25]). Endlich kann auch noch das Theater-Edikt in Rom Erwähnung finden, das mit Direktoren und Schauspielern wenig Umstände macht, Vergehen gegen Ordnung und gute Sitten

Digitized by Google

mit Schließung der Theater und körperlicher Züchtigung, thätliche Beleidigungen unter sich mit zehnjähriger, ja lebenslänglicher Galeerenstrafe zu ahnden droht [26]).

In Spanien entstanden aus den Mysterien, oder vielmehr es gehörten dazu die **Autos sacramentales**, etwa in der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts, welche anfänglich in der Kirche deklamirt, dann auf das Theater verwiesen und ihrer Ausartung wegen 1765 untersagt wurden. Aber auch früher berechtigte weder der Stand des Schauspielers noch der Zustand des Theaters selbst zu einer Auszeichnung. Denn nach der Erzählung des Cervantes (geboren 1547) bestand noch unter Karl V. die weltliche Schaubühne aus vier bis sechs Tischplatten, die auf Breter gelegt eine Erhöhung bildeten. Die Dekoration war ein alter an Schnüren hangender Mantel, hinter demselben ein singender Musikus, und die Garderobe enthielt vier weiße mit Goldpapier verbrämte Felle, vier Bärte, vier Schäferstäbe. Die Schauspiele waren nämlich anfänglich bloße Schäfergespräche und erst später kam eine Mohrin, ein Tölpel und ein Kuppler hinzu. In ähnlicher Weise und unter verschiedenen Benennungen durchzogen zahlreiche Truppen das Land; die Komödien brachten nächtliche Zusammenkünfte, Entführungen und andere Buschkleppereien zum Vorschein, und wenn sich später auch die Intriguenstücke zur glänzendsten Höhe erhoben, so standen immer doch die Schauspieler im zweideutigen Rufe, denn noch im Jahr 1824 ließ Ferdinand VII., obgleich dem Theater nicht abhold, dem reichen Grafen Fuentes den Kammerherrn-Schlüssel abfordern, weil er eine schöne Schauspielerin geheirathet hatte [27]).

Die Anfänge des deutschen Schauspielwesens aus Mummerei und Fastnachtsspiel darf ich wohl als bekannt voraussetzen, wie den Mißkredit, die Geringschätzung, die Verachtung und selbst die Infamie, welche nach und nach dem sich bildenden und verbildenden Schauspieler-Gewerbe folgte. Personen und Sache gingen auch hier Hand in Hand den alten, bereits beschriebenen Weg. Ich will daher jene Anfänge auf sich beruhen lassen und gleich auf das siebzehnte Jahrhundert hinweisen.

Hier liegen von Seite des österreichischen Kaiserstaates sofort zwei Verordnungen vor, welche durch Zusammenstellung gewisser

Digitized by Google

Gesellschaften die Charakteristik der Komödianten und die Kategorie ihrer Beschäftigung genau bezeichnen.

Die erste Verordnung erließ Kaiser Ferdinand III. am 20. November 1642. Sie verbietet sonderlich zu Infections- und anderen bösen Zeiten „Gaukel- und andere leichtfertige Spill, Sailtanzen und Comoedien, weilen dadurch viel Unrath und Böses entsteht, der gemeine Mann, auch die liebe Jugend verführet, und umb das Geld gebracht wird."

Wie mild nimmt diese kaiserliche Verordnung sich schon aus im Gegensatz zu dem Reichsabschied vom Jahr 1416, und dem sächsischen Landrecht (L. I. 37), „daß die Schauspieler unfähig seyn sollen, vor Gericht ein Zeugniß abzulegen," und gegen die Behauptung eines französischen Advokaten und dessen Beweisführung zu Anfange des achtzehnten Jahrhunderts (um etwa 1740), „daß ein Schauspieler nicht zum Eide gelassen werden könne, weil ihre Profession das verhindere, comme exercant un état infame" [28]).

Die zweite vom Kaiser Leopold am 12. Juni 1665 gegebene, am 12. Jänner 1671 wiederholte, Verfügung verbietet zwar die Komödien nicht, enthält aber ein köstliches Register von herumvagirenden Künstlern, in deren Mitte die Schauspieler glänzen. Die Verordnung redet diese Künstler unmittelbar also an: „Ingleichen habt ihr Freyfechter, Hafenschupffer oder andere Glückshafner und Comoedianten, Gaukler, Seilfahrer, Hohlhuper, Trommelschlager, Leyrer, Bärn-, Affen- und Hundstanzmacher, Schwertfänger, Freysinger und Singerinnen, Jauffer, Buchstecher, Trachter-, Würfel-, Taschen- und dergleichen Spiller, Schalksnarren und Schalksnärrin, und in summa alle andere, so vor den Leuthen Spill- und Kurzweil auf den Jahr- Wochen- Markt- und andern Fest- und Feyertägen umb das Geld machen, auch gleichfalls bey den Spillgrafen, Amtsverwalter u. s. w. umb die Bewilligung ordentlich anzumelden, sodann euer Gebühr zu erlegen, und dessentwegen schriftliche gefertigte Scheine unfehlbarlich zu erheben" [29]).

So etwa verblieb die Sache bis in die Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts, ohne daß man eine öftere Erneuerung der erlassenen

Digitized by Google

Edikte antrifft. In einer Reſidenz, wie Wien, wo Muſik und Geſang von jeher blühten, kam man auch bald dahin, theatraliſche Perſonen überhaupt milder zu beurtheilen und als die daſelbſt ebenfalls gebräuchlichen, ertemporirten Stücke verſchwanden und dem regelmäßigen Schauſpiel Platz machten, veränderte nach Maßgabe deſſen ſich auch die öffentliche Meinung über die Schauſpieler.

Ich führe darüber eine ſprechende Gewährsſtelle aus Sonnenfels Schriften an, die uns ſogleich auf den rechten Standpunkt der Beurtheilung verſetzt [80]).

„Dem deutſchen Schauſpieler," ſagt er, „werden zwar in Wien auf ſeinem Sterbelager die Sakramente nicht verſagt, aber nur wenige Häuſer ſetzen ſich über das Vorurtheil fort (NB. 1768) und gönnen ihm den Eintritt, und wo es geſchieht, geſchieht es allenfalls auf den Fuß eines Luſtigmachers oder Hausſchalken, eine Rolle, welche dem ehrlichen Mann ſehr ſauer werden mag, und dieſe Geringſchätzung der Nationalſchauſpieler (d. i. der Mitglieder des k. k. Theaters nächſt der Burg) fällt deſto ſichtbarer in die Augen, da man die Truppe ſelbſt faſt auf eine läppiſche Art vergöttert."

„Unſtreitig aber kann der Adel über ſein Verfahren ſich rechtfertigen. Es iſt nicht möglich, einen Menſchen zur Mittagstafel des Herrn zu ziehen, der Abends in dem Bierhauſe mit dem Kutſcher eine Wette trinkt. Vielleicht läge eben in dieſer Allgemeinheit des liederlichen Betragens der eigentliche Beweggrund, diejenigen von dem Pöbel der Schauſpieler zu unterſcheiden, die ſich durch anſtändige Sitten auszeichnen."

Hiernach lag alſo die Urſache der Geringſchätzung der k. k. Hofſchauſpieler in der Allgemeinheit des liederlichen Betragens im gewöhnlichen Leben und darum hätte Herr von Sonnenfels auch gar keine Urſache gehabt, ſich über ihre Vergötterung als Truppe zu wundern. Gerade dies zeigt den richtigen Takt des öſterreichiſchen Adels an, den Schauſpieler auf der Bühne von dem Menſchen im Leben zu unterſcheiden. Dort kann er vortrefflich, hier höchſt verwerflich ſeyn. Iſt er jenes aber auch im Leben, ſo unterſcheidet er ſich ohnehin von dem Pöbel der Schauſpieler und wird es gewiß verſchmähen, einer Einladung

Digitized by Google

zu folgen, wenn er dabei die Rolle eines Hausschalken zu spielen hätte. So viel bleibt jedoch unbestritten daß, ohne eigene Sittlichkeit im Leben, der Schauspieler selbst bei aller Kunstfertigkeit die Achtung nicht erwerben kann, was jedoch in diesem Falle einzig und allein seine persönliche Schuld ist.

Außerhalb Oesterreich dagegen namentlich in Hamburg und Leipzig wurden aber, wie in Frankreich, noch um 1692 die Schauspieler für erkommunizirt gehalten, und demzufolge dem doch berühmten Komödianten M. Velthem (Veltheim) dort, und dem Schauspieler Schernitzki hier, das Abendmahl auf dem Krankenbette verweigert. Der Hamburger Priester verlangte durchaus von Velthem das Versprechen, nicht mehr zu agiren, wenn er gesund würde, und da der Kranke seiner Existenz wegen dieses Versprechen nicht leisten konnte oder wollte, verließ ihn der Geistliche und es mußte zu seinem Ersatz ein Priester vom Hamburger-Berge, wo die niedrigste Pöbelklasse wohnt, herbeigeholt werden. Eckhof erzählt diese Thatsachen [31]); allein noch im Jahr 1740, als er selbst das Theater betrat, galt die Schauspielkunst für ein mehr als leichtfertiges Wesen und man hielt es für zweifelhaft, ob diejenigen, welche sich damit befaßten, der Seligkeit, wie Iffland spottend bemerkt [32]), theilhaftig werden könnten. Wie waren aber auch die Schauspieler damaliger Zeit beschaffen, und wie noch zu jener Zeit, als er an ihrer Spitze mit dem Diktator-Stabe stand!

Nach einer Verordnung vom 20. März 1767 mußten sämmtliche sächsische Theater, mit Ausnahme des Dresdner Hoftheaters, eine Consumtions-Abgabe an die königliche Land- und General-Accise erlegen, gerade so wie Produkte und Waaren, Marionetten und Equilibristen und Bärenführer einen Accise-Betrag entrichten. In anderen Ländern, wo im umgekehrten Verhältniß die Seiltänzer und Marionettenspieler einen gewissen Theil der Einnahme an die Theaterdirektion einzahlen mußten [33]), erkennt man zwar keine Besteuerung des Schauspielergewerbes, dennoch aber eine angedeutete Verwandtschaft desselben mit denjenigen Gewerben, welche zur Existenz desselben beizusteuern verpflichtet sind, gleichsam als Ersatz desjenigen Theils der

Digitized by Google

Einnahme, welche den erhabenen kunstspielerischen Theater-Produktionen entzogen wird durch den Besuch eines Marionettenspiels, oder durch das Angaffen einer Seiltänzerei. Zuweilen findet sogar, um Kollisionen zu vermeiden, eine förmliche Stundeneintheilung Statt; und war es nicht ein köstlicher Gedanke, die Marionetten im Gegensatz der lebendigen (denkenden?) Schauspieler hölzerne Komödianten zu nennen [34]) ?!

Jene Abgabe, welche der sächsische Staat auf seine Theater legte, bezeugt jedoch eine ganz richtige Würdigung des Gewerbes, und das Theater in Leipzig hatte eben so wenig nöthig, sich über die Höhe einer Consumtions-Abgabe von fünfhundert R. Thaler jährlich zu beklagen, als über die im Jahre 1824 erfolgte Weigerung der Staatsverwaltung, diese Abgabe gänzlich zu erlassen. Denn fünfhundert Thaler, auf tägliche Vorstellungen vertheilt, ist eine Kleinigkeit und da das Theater, wie bereits erwiesen, nicht an das eigentliche Künstlerthum reicht, auch, wie später erwiesen werden wird, Belehrung und Sittlichkeit zu gründen und zu fördern nicht berufen ist, so ist die Unternehmung lediglich als eine, in der Berechnung und Hoffnung, gewinnbringende Spekulation, als ein Gewerbe zu betrachten, welches auf den Beutel der Zuschauer berechnet ist, wobei alle, angeblich der Kunst und dem Kunstsinn gebrachten Opfer doch nur eine Vermehrung der Einnahme beabsichtigen, und wenn sie wirkungslos bleiben, als eine verfehlte Spekulation anzusehen sind, um welche keine Staatsverwaltung der Welt sich kümmert.

In gleicher Weise verhält es sich mit der Hamburger Bühne. Dort bestand die Einrichtung, daß die Theater-Direktion jeden Abend ein Zwölftel der Brutto-Einnahme an die Stadtkämmerei abzugeben hatte, um die Erlaubniß zum Schauspielen zu haben und zu behalten, und diese Abgabe nur erlassen wird, wann eine Gastrolle in der Vorstellung ist.

Das hat man nun für ein wahres chronisches Uebel erklärt [35]) und gefragt: „ob das eine sanfte pflegende Hand zu nennen sey, die aus der Theaterkasse jährlich als Steuer oder Erlaubnißabgabe eine Summe

von wenigstens vierzig — fünfzigtausend Mark Hamburg, also mehr als viertausend Stück Friedrichsd'or in Empfang nimmt?

Eine solche Frage erscheint gleich unverständig und unverschämt. Wohl hat der Bürgervorstand noch immer eine sanfte pflegende Hand, wenn er sich mit einem Zwölftel begnügt und eilf Zwölftel der Direktion überläßt. Diese eilf Zwölftel betragen im Jahr etwa viermalhunderttausend Gulden Conv. Münze und reichen vollkommen hin, das Hamburger Theater nicht nur vortrefflich zu verwalten, sondern auch den Direktor reich zu machen. Die Stadtkämmerei hat für dringendere Bedürfnisse zu sorgen, und ein Ausfall von vierzig — fünfzigtausend Mark würde gewiß drückend genug auf das Gemeindewesen zurückwirken. Hier gilt hauptsächlich die Regel: „erst das Nothwendige und Nützliche, dann das Erheiternde." Oder hat etwa die Vorbildung zu dem Geschäft des Schauspielers eine Vorauslage, ein Verlagskapital gekostet? ist die Stadtkämmerei nicht großmüthig genug, jene Abgabe zu erlassen, wenn dem Gastspieler ein Extrahonorar gezahlt wird, und warum beklagen die französischen Bühnen sich nicht, die außer zehn Percent für die Armen noch die Tantieme für den Dichter zu entrichten haben?!

Es war nothwendig, Verhältnisse wie die vorstehenden in Erinnerung zu bringen, weil sie gerade den Standpunkt bezeichnen, aus welchem das Schauspielergewerbe von der Staatsverwaltung angesehen und hiernach auch der Schauspieler beurtheilt wurde. Wie in solcher Beziehung beide stets vereint geblieben sind, wird auch das Nachfolgende erweisen.

Das Edikt des Königs von Preußen, Friedrich Wilhelm I. vom 28. Jänner 1716 befahl: „daß Marktschreier, Komödianten, Gaukler, Seiltänzer, Riemenstecher, Glückstöpfe, Puppenspieler und und dergleichen Gesindel im Lande nicht zu dulden," und im Jahre 1721 wurde das Gesuch des Direktors hochdeutscher Komödianten, in Königsberg zu spielen, durch das Reskript vom 7. December gerade zu abgeschlagen, „weil solche Dinge zu nichts, als zum Verderben der Jugend gereichen." In dem bemerkten königlichen Edikt finden wir die Komödianten in gleich ehrbarer Gesellschaft, wie in den oben mitgetheil-

Digitized by Google

ten kaiſerlichen Verordnungen, auch ſind die ſchädlichen Wirkungen ihres Spiels als Urſache angegeben, aus welcher ſie nicht geduldet werden ſollen; allein das preußiſche Edikt iſt an ſich weit härter, als die Verordnung Kaiſers Ferdinand III., obgleich dieſe vierundſiebzig Jahre früher erlaſſen war. Denn während ſie bloß Komödien, ſonderlich zu Infections- und anderen böſen Zeiten verbietet, befiehlt jene, die Komödianten und dergleichen Geſindel im Lande nicht zu dulden, und während ſie in Oeſterreich gegen Erlegung einer Gebühr und Erhebung ſchriftlicher Scheine zu ſpielen berechtigt waren (1671), wurde in Preußen ein halbes Jahrhundert ſpäter die Erlaubniß dazu noch immer verweigert.

Ueberhaupt iſt es eine merkwürdige Erſcheinung, daß in Oeſterreich die öffentliche Meinung über Schauſpiel und Schauſpieler im weiteſten Sinne von jeher ſich milder ausgeſprochen hat, als in anderen Ländern, und insbeſondere in dem ſeiner frühen Bildung wegen hochgeprieſenen Frankreich.

Um auf Preußen zurück zu kommen, ſo ertheilte zwar Friedrich II. die Erlaubniß zum Komödienſpielen und ernannte ſelbſt im Jahr 1740 den Johann Peter Hülferding zum Hofkomödianten; doch blieb das deutſche Schauſpiel ſchlecht und poſſenhaft und die öffentliche Meinung auch ſo unverändert, daß Hülferding ein Jahr ſpäter bei der Regierung Beſchwerde führen mußte, „indem vier Geiſtliche einem verſtorbenen Akteur den Zuſpruch auf dem Sterbebette und das Abendmahl verweigert hatten," und um ein ehrliches Begräbniß desſelben bitten [36]).

Ohne Zweifel trugen auch hier die Schauſpieler den größten Theil der Schuld, denn ſechsunddreißig Jahre ſpäter verfügte Friedrich II. in einer am 12. April 1776 dem Intendenten des in Berlin beſtehenden franzöſiſchen Theaters, Grafen von Arnim, ertheilten Inſtruction Folgendes: „In Anſehung der Mädchens und Komödiantinnen müßt ihr euch ebenfalls um gute ordentliche Perſonen bemühen und ſolche, die gar zu liederlich und ausgelaſſen ſind, gar nicht annehmen, denn daraus entſteht nun gleich wieder neue Unordnung und die andern werden mit dadurch verführt" [37]).

Als aber das preußiſche Reglement der Kriegsſteuer (Königs-

Digitized by Google

berg 1808) Schauspieler, Bierschänker und Bordellwirthe in eine Klasse setzte, war man gleich mit der Frage bei der Hand, ob auf solche Weise eine Regierung nicht selber den Schauspielerstand erniedrige? Diese Frage schließt schon die bejahende Antwort in sich, und sagt so nicht weniger, als: „der Staat arbeitet seinem eigenen Zweck, die bürgerliche und sittliche Existenz der Unterthanen zu wahren und zu fördern, entgegen," ein Vorwurf, der in diesem Fall wahrlich nicht zu rechtfertigen ist, an sich auch schon eine unglaubliche Verblendung oder Unwissenheit voraussetzt. Wo nämlich der Staat einer gewissen Klasse von Menschen Vorrechte nicht beilegt, deren andere Klassen sich erfreuen, da muß ein gesetzlicher Grund vorhanden seyn, und dieser Grund beruht dann auch in der Beschaffenheit des Gewerbes, welches von der einen oder andern Klasse ausgeübt wird. Denn die Achtung, welche der Rechtlichkeit gebührt und gezollt wird, betrifft das Individuum, kann aber nicht den Maßstab zur Klassifikation einer Gattung geben. Die Gesetzgebung eines Staats behält die bürgerlichen Verhältnisse als die Hauptsache im Auge und kann Vorrechte durchaus nicht an eine bloß moralische Pflicht binden. Die preußische Regierung war im vollen Rechte bei jener Zusammenstellung, da die genannten Gewerbe in dem Zweck „Genuß und Sinnenlust" sich gleich oder wenn man lieber will ähnlich sind, dort wie hier Menschen aller Art sich einfinden und die Wirkungen auch sich nicht sehr verschieden zeigen.

Aus diesem staatlichen Gesichtspunkte muß ebenfalls die königliche Verordnung (Berlin, 18. Sept. 1824) beurtheilt werden. Sie lautet: „Da in kurzer Zeit an zwei Orten Gymnasiasten heimlich zu concessionirten Schauspieler-Gesellschaften übergegangen und von denselben als Mitglieder angenommen worden, diesem Unfug aber nicht nachgesehen werden kann, sind die königlichen Regierungen beauftragt:

1. sämmtlichen, für ihren Bezirk jetzt und künftig concessionirten Schauspiel-Unternehmern bei Vermeidung zuverlässiger sofortiger Cassation der ihnen ertheilten Concessionen zu untersagen, einen Verkehr der Gymnasiasten oder Schüler mit ihrer Schauspieler-Gesellschaft oder deren Mitgliedern zu dulden, oder wohl gar sie als Mitglieder, Lehrlinge, Gehülfen, oder unter irgend

Digitized by Google

einem anderen Schein und Namen in ihre Gesellschaft auf- oder sie mit sich zu nehmen, falls nicht der Vater oder Vormund zu dem Engagement seines Sohnes oder Mündels die Genehmigung bei der Ortspolizei-Behörde schriftlich gegeben hat;

2. alle Polizei-Behörden, besonders die in Gymnasialstädten, anzuweisen, hierauf genau zu halten, und zu dem Ende bei der Ankunft und bei dem Abgange einer Schauspieler-Gesellschaft das Verzeichniß der Mitglieder und Angehörigen derselben genau zu revidiren, und wenn sich dabei eine Contravention der vorstehenden Bestimmung ergeben sollte, dem Vorsteher der Schauspieler-Gesellschaft die Concession ohne Weiteres abzunehmen und sie an die königliche Regierung zur Weiterbeförderung an das Ministerium einzusenden" [38]).

Es waren und sind also keine Vorurtheile, die auf dem Schauspielerstand lasteten, zum Theil noch lasten, es wird auch die Kunst nicht fördern, wenn, wären es Vorurtheile, solche aufgehoben würden; es hat die Kunst nicht gefördert, wo sie aufgehoben sind. Fehlte es wohl unter Ludwig XIV., als jene sogenannten Vorurtheile noch in aller Strenge bestanden, an ausgezeichneten Schauspielern? Gewiß nicht, und wird die Sache ernstlich untersucht, dann gelangt man bald, wie Geoffroy, zu dem Resultat: „daß das Schauspieler-Gewerbe durchaus Leute erfordere, welche mit brennendem Eifer und mit Leidenschaft sich dem Zuge eines unwiderstehlichen Reizes hingeben, die ungünstige Meinung und den Tadel nicht achten und nur durch außerordentliche Erfolge den ergriffenen Stand zu entschuldigen streben" [39]). Und welcher Zeit gehörte denn Eckhof, zum Theil noch Iffland und Schröder an?, oder was hat es genützt, daß der Herzog von Hollstein, Karl Friedrich, die Schauspieler von der Neuber'schen Gesellschaft im Jahre 1736 den Mitgliedern der fürstlichen Kapelle gleichsetzte und so das erste Beispiel einer Rangordnung für sie gab? Welchen Vortheil für die Kunst und ihre Erweiterung erblicken wir dort, wo die Schauspieler mit ungeheuren Summen bezahlt und außerdem wohl noch pensionsfähig sind?!

Welche Früchte würde man vollends ernten, wollte man nach

Digitized by Google

d'Alembert's Vorschlag den tugendhaften Schauspielerinnen Auszeichnungen bewilligen [40])! Solche öffentliche Merkmale würden theils dazu dienen, die Schlechtigkeit der übrigen um so schärfer kund zu geben, theils die Ausgezeichneten der Kabale und Verfolgung zu überliefern. Und wäre es nicht lächerlich, gewissen Individuen Auszeichnungen zu ertheilen in Sachen der Pflicht? wird nicht ohnehin schon eine als Ausnahme sich vorfindende Charakter-Sittlichkeit, vorzüglich beim weiblichen Geschlechte, im Schauspielerstande mehr als billig in Ehren gehalten und als Verdienst angerechnet, was überall sonst als Pflicht und Schuldigkeit erscheint? — bezeugt dieser Umstand nicht bis auf den heutigen Tag noch die große und verbreitete Zweideutigkeit der Schauspielerinnen?

Dagegen ist Schlegel's Rath um so mehr zu beherzigen, „den Schauspielern nur ja nicht einzubilden, daß sie so überaus wichtige Leute wären" [41]); und der für sie gewiß sehr freundlich und mild gesinnte Koller, welcher von einer verbesserten Bühne fast mehr erwartete, als von dem Lehrstuhl und der Kanzel, behauptet geradezu, „daß der Vortheil, den die Schauspieler aus der verbesserten Bühne für ihren Stand bereits gezogen, verloren gehe, wenn sie sich dessen überheben, und mit übertriebenem Stolz auf ihre Talente ihrem Stand eine Wichtigkeit, und ihren Fähigkeiten einen Werth beilegen, den sie in den Augen der vernünftigen Welt nicht haben können. In solchem Fall müssen sie daran erinnert werden, daß, wer dem Staat durch Wissenschaft dient, ihn durch Waffen vertheidigt, oder durch Industrie bereichert, bei einer dem äußeren Schein nach minder glänzenden Laufbahn und geringeren Belohnung seiner Verdienste allemal den Vorrang behaupte; daß die Fertigkeit biegsamer Organe und eines gelenken Körpers nicht allein und ausschließlich die Unsterblichkeit bereite und daß der Mann, der einen Morgen Landes urbar gemacht hat, in den Augen des Weltbürgers höhere Verdienste besitzt, als die Garrik's und Lekain's aller Jahrhunderte.

„Der thörichte Dünkel des Schauspielers," fährt Koller fort, „darf daher nie gegen gründliche Beurtheilungen sich auflehnen und er, der dem Publikum dient, muß sich nie für berechtigt halten, es hofmeistern zu wollen" [42]).

Digitized by Google

Das ist sehr wahr, ich aber behaupte, daß er sich Beurtheilungen jeder Art über sein Spiel gefallen lassen muß, eben darum, weil er dem Publikum dient und jeder Zuschauer sich das Recht erkauft hat, ihn zu beurtheilen nach eigener Ansicht, wenigstens so lange, bis die Kunst des Schauspielens auf feste Regeln gebracht seyn wird. Und selbst alsdann müßte jede Kritik den äußerlich-persönlichen Charakter d. i. die erscheinende Person des Schauspielers festhalten, weil die Leistung desselben an seiner Person haftet und an ihr auch nur sichtbar wird. Die Kritik ist und bleibt unstreitig das einzige Mittel, den Schauspieler vor Ueberschätzung zu bewahren, seine Eitelkeit zu zügeln und in den angewiesenen Gränzen ihn festzubannen. Wo aber die Kritik ihre volle Strenge nicht üben darf, da wäre es wohl besser, seine Leistungen, die ohnehin einer streng gründlichen Erörterung kaum Stich halten und nur in der Erinnerung vorschweben, ganz unerwähnt und unberücksichtigt zu lassen [43]).

Auch in dieser Hinsicht steht der Schauspieler niedriger als der Künstler und Handwerker, und daß selbst die Gesetzgebung ein solches Verhältniß anerkennt, beweiset unter anderen die am 13. April 1824 erfolgte Entscheidung der französischen Gerichtsbehörde auf die Klage der Mlle. Virginie Dejazet vom Theater Gymnase in Paris gegen den Herausgeber des **Couriers des théâtres**, Ms. Charles Maurice, wegen Beschimpfung und Verläumdung. Sie lautet in deutscher Uebersetzung [44]):

„In Betracht, daß die Schauspieler schon durch die Natur ihrer Profession für Alles, was Bezug auf ihr Spiel, ihre Haltung und Gewohnheiten auf der Bühne hat, der Kritik und dem öffentlichen Urtheil hauptsächlich der Verfasser von Journalen unterworfen sind, weßhalb eine Klage wegen erlittener Beschimpfung und Verläumdung nur allein in dem Falle von ihnen gestellt werden kann, wenn sie als Individuen in ihrem Privatleben, nicht als Schauspieler, angegriffen werden; in Betracht, daß der Artikel des **Courier des théâtres**, wegen welches Mlle. Virginie D. Klage führt, so hart und ungeziemend auch die Ausdrücke sind, doch nur die Meinung des Verfassers als Journalisten über das Benehmen der

Digitized by Google

Mlle. D. auf der Bühne ausdrückt, und der Angriff durchgehends nur gegen die Anwesenheit der Mlle. D. auf der Bühne, demnach einzig nur gegen die Schauspielerin gerichtet ist, nicht aber gegen die Person und die Privataufführung der Mlle. D.; so sind die Artikel sechzehn und achtzehn des Gesetzes vom 17. März 1819 nicht anwendbar, und das Gericht spricht Charles Maurice von aller Schuld einer Beschimpfung und Verläumdung frei."

Die Profession, oder wie der Deutsche sagt, die Kunst des Schauspielers ist überall die nämliche, mithin ist auch nur seine Person, wie diese im Privatleben sich darstellt, nicht aber seine Person, wie sie auf der Bühne erscheint, von der Beurtheilung ausgeschlossen. Vermag der schauspielende Künstler solches nicht zu fassen und bezieht er den seine schauspielende Persönlichkeit treffenden Tadel auf seine Persönlichkeit als Mensch im Leben, so liegt die Schuld an ihm, an der mangelhaften Kenntniß von seinem eigenen Gewerbe, und darum sollte er jene Entscheidung der französischen Gerichtsbehörde, die von einem durchaus richtigen Gesichtspunkt ausgegangen ist, unter Glas und in einem Goldrahmen gefaßt, täglich, bei Sonnen-Auf- und Niedergang, im Leben wie auf der Bühne, vor Augen haben und tief in seinem Gedächtniß aufbewahren.

Anmerkungen.

[1]) Warton, History of english Poetrey. T. I. p. 237; Lessing's Werke, Bd. XI. S. 140. H. Wien, Pichler, 1801.

[2]) Lessing, a. a. O.

[3]) Steph. Gasson, the Schol of abuse etc. London, 1579.

[4]) Garrik's Leben, aus dem Englischen des Davies. Leipzig, 1782. 2 Bde. 8. Bd. 2. S. 305, woselbst der Verfasser gar sehr gegen diese Verordnung eifert, die doch offenbar nur die Bewahrung der Sittlichkeit zur Grundlage haben konnte.

[5]) Schlegel, Vorlesungen ꝛc. Bd. 3. S. 308, führt darüber ein Paar Stellen aus Shakespeare's Sonetten an.

[6]) Perkins, Decisiones casuum conscientiae in seinen Opp. Edit. Genev. 1624. T. I. p. 1666; Prynne, Histriomastix, the players

Digitized by Google

scourge or actors tragedy etc. (Komödianten-Geißel, Komödianten-Tragödie), London, 1633. 4. Seiten 1006.

7) Schlegel, a. a. O., auch S. 32.

8) Das Leben Garrik's, aus dem Engliſchen des Davies; S. 352. Als Pope geboren wurde, war Shakeſpeare ſchon 72 Jahre todt.

9) Ueber Garrik's Leichenbegängniß unter der Aufſchrift: »Baal iſt todt,« ſ. Weckherlin, Chronologen, 1779. Bd. 2. S. 38, und über Garrik's und des Schauſpielers Foote Zeitalter: Bogue und Bennett, History of Dissenters, (von 1688 bis 1808). London, IV. Vol. 1808. 12., im Vol. IV. p. 40.

10) Mitgetheilt aus authentiſcher Quelle im öſterreichiſchen Beobachter. Wien, 1824. April 16.

11) In ſpäterer Zeit ſollen gewiſſe Hofſchauſpieler bei ihrem Monarchen den Rang der Räthe angeſprochen und die köſtliche Vorbeſcheidung empfangen haben: »Ich bin nicht gewohnt, Hiſtrionen zu meinen Räthen zu haben.«

12) Histoire universelle des théâtres, T. XII. p. 94.; Essais historique sur l'origine et le progres de l'art dramatique en France. Paris, 1791. p. 7. »tantôt on trouve une courtisane au lit, que par ses discours soutient assez bien son caractere; tantôt l'heroine de la piece est violée; tantôt une femme mariée donne des rendez-vous à son galant. Les premières caresses se font sur le théâtre et de ce que se passe entre deux amans on n'en fait perdre aux spectateurs que le moins, qu'il se peut.« Gerade ſo wie dreizehnhundert Jahre früher, und vielleicht (oder wahrſcheinlich) auch ſpäter.

13) Signorelli, Geſchichte der Schaubühne, a. d. Italieniſchen. Leipzig, 1791. 2 Bde., 8.

14) Anecdotes dramatiques. Paris, 1775. T. II. p. 81—87.

15) Ibid.

16) Mercier, neuer Verſuch über die Schauſpielkunſt u. ſ. w., vergl. mit der Bibliographie de Franc., Septembre, 1823.

17) Quoi! l'on refuse la sepulture à celui auquel ou devrait élever des autels. Geoffroy, Cours de la litterature dramatique. Paris, 1819. T. I. pag. 431.

18) Ibid. »Sans aucun service solennel, sans préjudice aux regles du rituel de l'eglise de Paris.«

19) Observations sur l'art de Comédien (von d'Hannetaire). Paris 1774, p. 247.

20) Clairon, Betrachtungen über ſich u. ſ. w. Bd. 1. S. 68. und H. 1. S. 89. Die Zuſammenſtellung des Raths der Komödianten und der Potentaten iſt doch auch echt komödiantiſch.

21) Ebendaſelbſt, Bd. 1. S. 83, 84. vergl. mit S. 106 H.

22) Daſ. Bd. 2. S. 196; Allgemeine Zeitung, 1821, Nr. 285 10. Oktober.

Digitized by Google

23) Das Concilium Mediol. 1. a. 1565. LXVI. verordnete ſogleich wieder, daß histriones et mimos caeterosque circulatores et ejus generis (darunter verſtand der preußiſche König Friedrich Wilhelm I. Geſindel), perditos homines aus dem Bezirk zu treiben ſind.

24) Urania, Leipzig, 1822. S. 275.

25) Garrik's Leben; Bd. 2. S. 78.

26) Wiener Zeitung für Theater, Muſik und Poeſie; 1807, Nr. 8. S. 105. Auch findet man mancherlei darüber in Hurtado (geſtorben 1659) tractatt. var., T. I. tract. 1. cap. 5.; Carlo Borromeo, della moderatione cristiana del teatro. Fiorenza, 1645; Concinna, de spectaculis theatralibus etc. Romae, 1752 etc. etc.

27) Signorelli, Geſchichte der Schaubühnen ꝛc. ꝛc. Das Verfahren Ferdinand's haben alle öffentlichen Blätter mitgetheilt, und wer über das ſpaniſche Theater Ausführlicheres wiſſen will, der leſe Ramiro, Triumpho Sagrada de la conciencia; Salamanca, 1751. Auf Veranlaſſung dieſes Werks ſoll die Obrigkeit der Stadt Burgos das dortige Theater haben abbrechen laſſen.

28) Dieſe Thatſache brachte ein Hofſchauſpieler im Jahr 1821 neuerdings in Erinnerung; Wiener Converſations-Blatt, 1821, 19. Sptb. Nr. 75.

29) Corpus juris austriaci.

30) Briefe über die Wiener Schaubühne. Wien, 1768.

31) Theater-Journal für Deutſchland. Gotha, 1780. Stück 17. S. 77.

32) Iffland, Theorie der Schauſpielkunſt. Berlin, 1815. Bd. 1 S. 2.

33) Vergl. Genaue Nachrichten von der Wiener Schaubühne. 1772.

34) Goldoni, über ſich und ſein Theater; Leipzig, 1788. Bd. 3. S. 170.

35) Geſellſchafter, Berlin, 1824. Nr. 129, Auguſt 13, S. 640, und in anderen Zeitſchriften.

36) Vergl. Wiener Zeitſchrift für Kunſt, Literatur, Theater und Mode. 1824, Nr. 14. Januar 31.

37) Preuſſ, Biographie Friedrich des Großen ꝛc. ꝛc., im Urkundenbuch S. 148—149.

38) Mitgetheilt auch im öſterreichiſchen Beobachter. Wien, 1824, Septb. 25. Nr. 269.

39) Geoffroy, Cours de la Litterature dramatique, T. I. p. 295; T. IV. p. 507. »parce qu'il ne devait guère y avoir dans cette profession que des hommes ardens, passionés, obéissants à l'impulsion d'un attrait irresistable, bravant le préjugé, le mepris et ne pouvant se faire pardonner leur etat qu'à force des succés.«

40) D'Alembert in ſeiner Antwort auf Rouſſeau's Brief über das Schauſpiel.

41) Schlegel's Vorleſungen u. ſ. w., Bd. 3, S. 420.

42) Wiener Zeitſchrift für Kunſt, Literatur u. ſ. w. 1817. Novbr. 12. S. 334,

Digitized by Google

und Koller's Abhandlung: »Wie kann das Theater zur Verbeſſerung der Sitten und des Geſchmacks beitragen.«

[43]) Leſſing ſagt ſehr richtig in ſeiner Dramaturgie. Band 3, S. 238, 239: »weil alles Raiſonnement über die Materie des Schauſpielens immer ſo ſchwankend und vieldeutig ſcheint, ſo iſt es kein Wunder, wenn der Schauſpieler, der nichts als eine glückliche Routine hat, ſich auf alle Weiſe darüber beleidigt findet. Gelobt wird er ſich nie genug, getadelt aber alle Zeit viel zu viel glauben, ja öfters wird er gar nicht einmal wiſſen, ob man ihn hat loben oder tadeln wollen. — Ueberhaupt hat man ſchon lange bemerkt, daß die Empfindlichkeit der Künſtler in eben dem Verhältniſſe ſteigt, in welchem die Gewißheit und Deutlichkeit und Menge der Grundſätze ihrer Kunſt abnimmt.« — Nach dieſem Verhältniß hätten unſere heutigen Schauſpieler gar keine Grundſätze ihrer Kunſt mehr.

[44]) Aus dem Moniteur in der Wiener Zeitung 1824, Nr. 97. April 28, S. 414, und in anderen öffentlichen Blättern mitgetheilt.

Digitized by Google

IV.

Veranlassung und Grund der überall sichtbaren Charakter-Aehnlichkeit der Schauspieler.

In der voranstehenden Abhandlung sind die Ursachen nachgewiesen, aus welchen sich die Statt findende Uebereinstimmung in dem Urtheil über die Schauspieler und ihr Gewerbe erklärt; in dieser will ich einige Gründe anführen, welche die bestehende Uebereinstimmung in dem Charakter der Schauspieler hervorbringen. So weit man nämlich nachforschen und vergleichen mag, immer findet man, daß die Schilderungen ihrer Beschaffenheit auch in ganz verschiedenen Zeiträumen die gleichen Resultate darbieten und es erfordert daher nur einen gewissen Grad der Aufmerksamkeit, aus letzteren auf die bestimmenden Ursachen zurück zu schließen [1]). Diese beruhen

1. In der, aus seiner persönlichen Vereinzelung und aus seinem Geschäft entspringenden Ungebundenheit des Schauspielers.

Der Schauspieler ist mit seiner Person und mit seinem Geschäft wieder nur auf seine Person beschränkt; er steht oder stellt sich gleichsam außer der bürgerlichen Gesellschaft, und wird daher von seiner Direktion in dieser Hinsicht wenig oder gar nicht beachtet, eben so auch nicht von seiner Familie, die entweder das Geschäft theilt, oder die Art es zu betreiben täglich vor Augen hat, und selbst vom Publikum in der Regel nur nach seinen Leistungen beurtheilt. Ihm liegt selbst wenig daran, in der staatlichen Gesellschaft festen Fuß zu fassen und da er es nicht vermag, weder durch seine Werke, noch durch persönliche Vorzüge sich geltend zu machen, er auch wohl wegen mangelnder Vorerziehung und Vorbildung nicht die Fähigkeit dazu besitzt, so lebt er ungestört in seinen lockeren Verhältnissen fort und fort. Diese seine Vereinzelung gestattet ihm einen weiten Spielraum für seine Einfälle, Neigungen und Leidenschaften, und ohne ausdrückliche Gefährdung und Verletzung der bür-

Digitized by Google

gerlichen Sitten und Gesetze von seiner Seite kümmern sich auch nur Wenige um ihn.

Sein Geschäft, welches darin besteht, einen anderen Charakter anzunehmen als den seinigen, verschieden von dem zu erscheinen was er ist, etwas Anderes zu sagen als er denkt, Empfindungen und Gefühle darzulegen die er nicht hat, nicht haben darf, überhaupt durch verschiedene Rollen allen möglichen Schein über sich zu verbreiten, führt an sich schon eine Gleichgültigkeit gegen mancherlei Abweichungen mit sich, die er verschuldet. In dieser Beziehung ist er, nach der gangbaren Meinung, von dem konventionellen Anstande einigermassen schon losgesprochen. Der Ausdruck: „er ist ein Komödiant," schließt Entschuldigung und Strafe zugleich in sich; dennoch bleibt es eine richtige Bemerkung: „daß wer es auch zur Virtuosität im Geschäft nicht bringen kann, von der strengen Pflicht eines bürgerlichen Berufs immer befreit bleibt, unabhängiger von der Gesellschaft ist, die ihm manche Forderung an Thätigkeit, Sitte und Anstand erläßt, leichter von ihr bemerkt wird, als tausend Andere und, aller Mittelmäßigkeit ungeachtet, an jenen erwünschten Dispensationen und an den Vortheilen der Publicität eines Gewerbes oder auch Standes Theil nimmt, der vielerlei Personen braucht und in welchem es so wohlfeil ist, sich wenigstens einen erträglichen Namen zu machen."

Darum haben die Theaterbreter einen so magischen Reiz für die, welche darauf gestanden; darum eilen am Schluße des Carnevals in Italien die kleineren Truppen schnell zu den größeren Gesellschaften, wo der erste Held und Liebhaber von jener wieder als Bedienter erscheint, und darum lassen die zu bürgerlichen Gewerben Uebergetretenen so leicht sich wieder bestimmen, eine ruhige Lebensweise mit einem glänzenden Elend zu vertauschen.

2. Eine zweite Ursache jener Charakter-Aehnlichkeit liegt in der durch die Ueberschätzung des schauspielerischen Werthes erzeugten allgemeinen Eitelkeit, welche Ueberschätzung in der Natur ihres Geschäftes und in dem errungenen öffentlichen Beifall ihre Auflösung findet, so daß auch hier die Sache und die Personen in untrennbarer Wechselwirkung stehen.

Digitized by Google

Der Schauspieler spricht von seiner Kunst wie von einem Geheimniß, zu welchem er allein den Schlüssel besitzt, von seinem Gott im Busen der ihm zu Gebot ist, wenn die Theaterglocke ertönt und der Vorhang sich hebt, von seiner Begeisterung und den Kunstgebilden, von Freiheit und Genialität und vielen anderen hochklingenden Dingen, deren Namen er aufgelesen hat ohne den Begriff zu kennen, und er findet junge Enthusiasten als Zuhörer, die das Alles für bare Weisheit nehmen und auch einen offenbaren Mangel guter Sitte für Zeichen des Genies erklären.

Die Schauspieler leben in dem Wahn, sehr hoch zu stehen, geliebt und geschätzt zu seyn von den Großen, als Sittenlehrer und Lehrer der höheren Stände (sic) [2]), obgleich man nur die Sache liebt, die sie treiben, aus Langeweile, aus Mode oder gutem Ton, und obgleich alle Patronat- und Maecenatschaften nichts sind, als ein eitler schimmernder Prunk, beabsichtigend eine vorübergehende Unterhaltung, eine augenblickliche Belustigung, oder ganz anderen als Kunst- und Sittenzwecken dienend.

Jene Eitelkeit, das eigenste Element der Schauspieler, hat selbst die größten Virtuosen der Bühne beherrscht. Baron, Geoffroy nannte ihn von Rechtswegen le plus grand fat, behauptete: „ein tragischer Schauspieler sollte im Schoße der Königinnen genährt werden und wenn man in Einem Jahrhundert einen Cäsar erscheinen sehe, die Natur zwei Jahrhunderte brauche, um einen Schauspieler Baron hervorzubringen.“ Und wie eben dieser Narr eine Zeit lang Bedenken trug, den von Louis XIV. ihm bewilligten Gnadengehalt anzunehmen, weil das Dekret schlechthin gerichtet war: „An den Michel Boyron, genannt Baron,“ so versicherte ein Anderer, Dufresne, der nur selten mit seinen Dienstboten sprach und sie immer les malheureux nannte, daß man sich entsetzlich irre, ihn für glücklich zu halten, indem er seinem Stande sogar den Stand eines Edelmanns vorziehen würde, der in seinem Burgneste ruhig ein jährliches Einkommen von 12000 Livres verzehren könnte; und ein Operntänzer versicherte sogar: „nur drei Personen in Europa zu kennen, welche des Prädikats „einzig“ würdig wären, nämlich Friedrich II., Voltaire und — sich.“ Hätte der

Thor gewußt, daß Friedrich den franzöſiſchen Komödianten in Berlin, welche verlangten, in Hof-Equipagen zu den Vorſtellungen abgeholt zu werden, dieſe Anmaßung ſtark verweiſen ließ [3]), er würde auch ihn noch von ſeiner Liſte geſtrichen haben. — Aus Eitelkeit bediente der Hofſchauſpieler Brockmann in Wien ſich des feingeſtoßenen Spiegelglaſes ſtatt des Puders, bis er ſeine Haare einbüßte, und der Schauſpieler Brückl in Petersburg ließ, wenn er den König Philipp in Don Carlos zu ſpielen hatte, ſich einige Tage vorher von den Seinigen — knieend bedienen [4]).

Eine ſolche Eitelkeit iſt lächerlich, wenn ſie auf den Schauſpieler ſelbſt zum größten Theil Beziehung hat, ſie findet alsdann wohl auch ihre Cenſoren, wie jene Inſchrift: „Otium," welche ein Schauſpieler mit goldenen Buchſtaben über die Thür ſeines Landhauſes hatte ſetzen laſſen und die Nachſchrift von einer anderen Hand erhielt, gleichſam als einen Commentar:

»Hier ſpannt der Held ſich aus von Theſpis Karren,
Hier iſt er ſelber Narr, dort ſpielt er nur den Narren.«

Allein ſie artet in freche Unverſchämtheit aus, wenn ſie bei der Ausübung des Hiſtrionengeſchäftes das Publikum, oder auch nur ein Individuum desſelben berührt.

Dahin gehören unter anderen die Fälle, als Dufresne, der bereits erwähnte franzöſiſche Schauſpieler, welcher ſogar den Stand eines franzöſiſchen Edelmanns und Burgherrn für armſelig genug hielt, dem ſeinigen vorgezogen zu werden, an ein lauteres Sprechen im Theater erinnert, erwiederte: „Und Sie mögen leiſer ſprechen;" oder wenn der Schauſpieler Bazin zu Marſeille in gleicher Lage eine gleiche Grobheit den Zuſchauern ſagte und, ausgeziſcht und ausgepfiffen, die Keckheit hatte, das ganze Publikum zum Duell herauszufordern; oder wo ein Komödiant zu einem Offizier ſagte: „Mit vier Ellen Tuch kann der König in zwei Minuten einen Mann, wie Sie, machen, ſoll aber etwas entſtehen, was ich bin, ſo ſind große Anſtrengungen der Natur (!) und zwanzig Jahre Studium dazu erforderlich;" oder wenn Madame Händl-Schütz, welche im Jahr 1817 die Rolle der Baronin in Iffland's Selbſtbeherrſchung auf der Frankfurter-Bühne ſpielte,

Digitized by Google

durch ein Geräusch im Parterre beleidigt, sich verbeugte und die Bühne verließ [5]).

Was wäre wohl in den beiden ersten Fällen zur Zeit des Kaisers Augustus erfolgt und was noch heutzutage in London bei dem insolenten Betragen der Frau Händl-Schütz?!

Da aber derlei Fälle, in Deutschland noch weniger als in Frankreich streng geahndet, dem unverschämten Schauspieler nach geschehener Entschuldigung oder Abbitte, oder bei einer anderen gut gespielten Rolle, sogleich wieder die üblichen Beifallsbezeigungen zu Theil werden, so befestigt sich jene Eitelkeit immer tiefer und artet in einen tragisch-komischen Jammer aus über die Größe und Wichtigkeit, und über die Last und Beschwerlichkeit ihrer Kunstgeschäfte, über Vernachlässigung und Zurücksetzung ihrer Talente, und über den geringen Lohn ihrer Kunstproduktionen, wenn gleich derselbe zwei bis dreimal den Gehalt eines Staatsbeamten übersteigt, der die angestrengtesten Arbeiten vollbringen, viele Wünsche sich versagen muß und nur mit Mühe seine Familie erhalten kann.

Man glaube aber doch ja nicht, daß solche sogenannte Kunstproduktionen erst in neuester Zeit so hoch angeschlagen sind. Schon unter Friedrich II. verlangte der französische Tänzer Picq mit der Tänzerin Binetti einen jährlichen Gehalt von sechstausend Rthl., worauf der König seinem Intendanten schrieb: „je n'en suis pas étonné, ces sortes de gens la n'en font point d'autres prétentions" (14. Febr. 1772), ihm aber doch die Summe von dreitausend Rthl. anzubieten befahl [6]). Und einem Tänzer wird doch wohl ein Schauspieler, der denkende Künstler, nicht nachstehen wollen!

Ach! es ist wohl eine große Wahrheit: „der Schauspieler denkt nicht daran, daß der rauschende Schall des Beifalls im Theater erstirbt, das Blatt, worauf der gepriesene Name stand von der Fluth anderer Blätter verdrängt, vergessen, die Theaterkleidung, worin der Held umher stolzirte, abgelegt wird, und nur der gewöhnliche kahle Mensch übrig bleibt, wie schon Lucian ihn schildert, mit allen seinen Gebrechen und seinen noch immer nicht befriedigten Wünschen. Ist doch bei ihm des

Digitized by Google

Gehens und Kommens kein Ende, und bewahrt ihn doch das immerwährende Metamorphosiren vor Ekel und Leere des täglichen Einerlei."

Es trägt ferner zu der Charakter-Aehnlichkeit der Schauspieler bei

3. die Rückwirkung, in welcher die Mitglieder der Gesellschaft unter einander stehen.

Wie könnte es überhaupt schon an den seltsamsten Auftritten fehlen bei einer so gemischten Gesellschaft, deren Mitglieder, verschieden an Charakter und Neigungen, theils im freiesten theils im engsten Vereine des täglichen Verkehrs mit einander leben, d. i. für oder gegen einander gestimmt sind, die sich finden ohne sich zu suchen, sich ohne Zwang und ohne Bedenken in ihrer moralischen und physischen Nacktheit zeigen und wenigstens in der Garderobe und auf dem Theater, mitunter auch außer demselben, einen Kontrakt für ihre Thorheiten und Gebrechen abgeschlossen haben! In diesem Wege kehrt aber auch sogleich die gemeinste Vertraulichkeit ein und jede Achtung und gegenseitige Schonung hat ihr Ende erreicht. Daher jener auf größeren, wie auf kleineren Bühnen öfter übliche Gebrauch, sich ohne Verschiedenheit des Geschlechts, bald nach der ersten Begrüßung und beim Eintritt in die Gesellschaft, mit dem Prädikat „Du" anzureden, wodurch sogleich zwischen beiden Geschlechtern die Scheidewand eingerissen und mit dem Anschein einer nothwendigen Vertraulichkeit die Schamhaftigkeit, jene Schutzwehr der weiblichen Tugend, mit vernichtet wird. Gerade diese Vertraulichkeit aber veranlaßt und nährt den Wahn einer völligen Gleichheit, ist auch in der Folge die Ursache gegenseitiger Geringschätzung, die Quelle der Kabalen und Verleumdungen, die Ursache mancher Zügellosigkeit und Ausschweifung. Und was ist gewonnen, wenn die sogenannten feineren Schauspieler das „Du" beseitigen und dafür „hör' er, hör' sie" einführen, oder eingeführt haben? [7])

Und so ist es auch nicht zu bestreiten, wie daraus, daß jeder Mensch in seiner Lebensrechnung die Summe der Empfindungen und Regeln in Anschlag bringen muß, welche er sich von Menschen aneignet, mit welchen er im engsten Vereine lebt, sich die doppelte Erscheinung leicht und ungezwungen erklären läßt, jene nämlich, daß der angehende Schauspieler, oder die angehende Schauspielerin (prae omnibus)

Digitized by Google

gewöhnlich noch den Rest eigener Moralität zum Opfer bringt, und diese, daß von einem so wunderbar oder doch seltsam gemischten Haufen weder Geschmack und Verfeinerung des inneren Sinnes der Mitglieder, noch das Gefühl des Schönen und Edlen äußerlich im Kreise der Zuhörer angeregt und gehoben werden kann.

Hiernach darf ich wohl Andern überlassen, die Behauptung zu prüfen: „daß nirgends eine größere Charakter-Zweideutigkeit, unverschämtere Ansprüche, ärgerliche Leidenschaftlichkeit, Kabalensucht, Liebloſigkeit, Neid, Mißgunst und planmäßige Widersetzlichkeit gegen Ordnung und Sitte Statt finde, als mehr und minder noch bei Theatern.

Endlich bewirkt

4. der Rollenwechsel gleichsam eine Entäußerung der eigenen Persönlichkeit und drückt dem Charakter der Schauspieler einen gleichen Stämpel auf. Der Schauspieler führt im Theater lediglich eine ihm zugetheilte Rolle aus, mit seiner persönlichen Existenz hat er da nichts zu schaffen. Er gibt sie bloß her, um eine andere Persönlichkeit an sich, an der eigenen Persönlichkeit kund zu machen, indem er Letztere zu verwischen sucht. Er trägt daher auch kein Bedenken, seinen eigenen Stand öffentlich von der Bühne aus zu parodiren und, indem er das Treiben der Schauspieler zur Anschauung bringt, zugleich alle Gebrechen seines Gewerbes kund zu geben. Mit welcher Präcision, und mit welchem Beifall sind nicht „**Les Comédiens**“ des Delavigne in Paris, und übersetzt in Deutschland, gegeben! Und darum ist jede Rolle willkommen, die nur Beifall bringt, mag sie auch öffentlich enthüllen, was sorgfältig verdeckt bleiben sollte.

Das innere Getriebe unserer Theater kennen und sich mit strengen Ansprüchen auf Zucht und Sittlichkeit abwenden, bedingt sich gegenseitig. Und doch sind Rechtlichkeit, sittliche Aufführung und Religion die unerläßlichen Bedingungen, durch deren Besitz und Ausübung der Schauspieler seiner sogenannten künstlerischen Existenz eine nachhaltige persönliche Unterlage geben kann. Denn da er keine Werke der öffentlichen Beschauung ausstellt, sondern nur, was ein Anderer, der Dichter, geschaffen hat, nachahmend durch persönliche Vorstellung

Digitized by Google

veranschaulicht, so liegt ihm, zur eigenen Ehrenrettung, die Pflicht ob, darzuthun, daß sein eigentlicher moralischer Charakter von solchen Vorstellungen gar nicht beirrt wird, sondern im Leben sich rein erhält von all den Schlacken, die das Theatralische in der Aufführung eines ihm Fremdartigen mit sich führt.

In einzelnen Fällen kann das auch der Fall seyn; bevor man aber im Allgemeinen dazu gelangt, ist es durchaus nothwendig, daß die Theater nicht mehr betrachtet und behandelt werden als der Zufluchtsort selbst talentvoller Wüstlinge und als Vehikel und Deckmantel einer ungezügelten Lebensweise. Denn so lange Worte der Unschuld und Tugend einem unreinen, unkeuschen Munde entfließen, die Schauspielerei zum Studium der Koketterie, zum Einlernen der Theaterrollen für das wirkliche Leben u. dgl. dient, so lange die Mitglieder kein Bedenken tragen, in auffallender Haltung und Manier ihre Kniffe und Pfiffe, nach ihrer Neigung, zum alleinigen Gegenstand ihres Gespräches zu machen, alle Rücksichten aus den Augen zu setzen, unsittliche Verbindungen einzugehen und förmliche Kontrakte darüber abzuschließen, ihr winziges Ich geltend zu machen, das Rührende und Erhabene auf der Bühne und hinter den Coulissen zu parodiren, und in flacher Herzlosigkeit, alles Gefühls entbehrend, sich der Begaffung, dem Beifall und dem Tadel auszustellen, — kann und darf der Staat nichts weiter thun, als dieses Treiben, wie manches andere Uebel, toleriren [8]).

Die absolute Abhängigkeit aber, in welcher der Schauspieler nach Beschaffenheit seines Geschäftes sich befindet, verhindert sogar eine unmittelbare Einwirkung auf seinen Charakter und die zu seiner moralischen Verbesserung vorzuschlagenden Maßregeln können darum nur negativer Natur seyn, d. i. der Staat überläßt hier gleichsam die gesetzgebende Gewalt stillschweigend den Direktionen, die dann auch nicht ermangeln, für Ordnungs- und Geschäftsfehler und dergleichen Geld- und Gefängnißstrafen und Entlassung festzusetzen, in gar wenigen Fällen aber für die Anwendung derselben Sorge tragen. Und doch lehrt die Erfahrung, daß, jemehr ein Theaterdirektor von jener Eigenschaft besitzt, die dem Schauspieler gänzlich fehlt, nämlich Cha-

Digitized by Google

rakterfestigkeit, auch die Leute leichter zu regieren sind, indem sie dann ihre Gegenversuche am sichersten scheitern sehen.

In dieser Hinsicht paßt allerdings für das Theater nur das monarchische System, denn dieses ist im Reich des Bühnenwesens die einzige vollkommene Kunst [9]), und wenn ein Direktor sie nicht zu üben versteht und das Satrapenwesen einschleichen läßt, dann hat er mit Leiden, Kränkungen aller Art und verdientermaßen zu kämpfen. Um einen schwankenden Direktor zu peinigen, sagt Conteſſa [10]), kommt es bloß darauf an, daß sich Einer oder der Andere für unentbehrlich hält. In diesem Falle zieht das Fatum eben so gut eine Hanswurſtjacke an, als es sich in einen Purpurmantel flüchtet. Und wie jener Direktor einem Galgenstrick der erwähnten Art, damit er ihn nicht verlasse, zurief: „Wähle, fordere, meine Türkenpfeife? meine rothe Plüschweste, die du so oft concupiscirt? nimm sie hin, Satanas, ich schenke sie dir u. s. w.," eben so werden jetzt dem schmollenden Helden oder Liebhaber Spielhonorar, Zulage, Gratifikation oder ein bedeutender Geldvorschuß, den er weder erstatten kann noch will, bewilligt und dadurch seine Launen und Umtriebe vermehrt und ermuntert, statt sie durch Handhabung einer festen Disciplin in der Geburt zu ersticken.

Am leichtesten und zweckmäßigsten wäre dem Unfug und Uebel wohl zu steuern, wenn die Direktionen und Haupttheater gegenseitig sich über den Gegenstand und die Engagementsweise der Schauspieler verständigen und nach geschehener Verständigung ein festes Regulativ aufstellen möchten.

Ueberall stehen die Gehalte der Staatsdiener und Militärs in einem gewissen Verhältnisse, überall befolgen Gewerbsleute eine gewisse Gleichförmigkeit im Preise ihrer Erzeugnisse, und selbst bei Werken der Wissenschaft und Kunst findet ein gewisser Maßstab der Belohnung und Bezahlung Statt. Mögen auch einzelne Hervorbringungen im Gebiete der freien Künste ihrer Seltenheit und Trefflichkeit wegen außerordentlich belohnt werden, für den Schauspieler, dessen Produktionen rein vergänglich sind, kann daraus keine günstige Folgerung gezogen werden. Als Zwittergestalten, durchaus abhängig von der dichterischen Darstellung, ohne Rücksicht, ob darin auf die

Digitized by Google

Veredelung des Geschmackes hingearbeitet, oder einem schlechten Geschmacke des Publikums gefröhnt ist, können alle theatralischen Leistungen auch nur nach ihrem eigentlichen Werthe geschätzt und bezahlt werden, und es ist wahrlich schon ein Ueberfluß, wenn der Lohn des Schauspielers dem Gehalte eines Staatsdieners angenähert wird. Die Hoftheater pflegen nun zwar ein Maximum der Besoldung auf ihrem Etat zu haben, aber nicht selten sind die Nebenbedingungen lästiger, als die Hauptsache. Es ist eine verderbliche Rivalität im Besitzthum rücksichtlich der Schauspieler eingetreten; jedes große Theater ist bemüht, das Beste, wahr oder eingebildet, zu erwerben, und daraus erwächst ein Ueberbieten, wobei weder der großartig zahlende Hof und das beisteuernde Publikum, noch die Kunst und der Geschmack gewinnt. Die Staatsbehörden überbieten sich aber nicht in gleicher Weise, den geschickten Fabrikanten, den ausgezeichneten Gelehrten, den tüchtigen Geschäftsmann, den erfindungsreichen Künstler u. dgl. an sich zu ziehen; sie überbieten sich nicht, weil darunter die Organisation der Staaten leiden würde. Bei der heutigen Art, die Komödianten zu bezahlen, leidet jedoch auch ein Theil dieser Organisation, der finanzielle Theil, gleichviel ob die Kasse des Fürsten, oder das beisteuernde und steuerbare Publikum, oder Beide vereint, die Kosten dazu hergeben. Unglücklicher Weise ist hier nicht einmal der Kulminationspunkt aufzufinden, weil solcher von mancherlei Zufälligkeiten bedingt ist, als da sind: „Vorliebe für Spektakel von Oben, Schaulust von Unten, Stand der Finanzen in der Mitte" u. s. w. Dieser Zustand ist unnatürlich und für die Ordnung des Haushaltes zerstörend, denn er gestattet keine feste Berechnung mehr. Was aber unnatürlich und zerstörend ist, muß in's Geleise zurückgeführt und unschädlich gemacht werden. Dagegen erheben sich keine große Schwierigkeiten. Was in Beziehung auf Diener des Staats und beim Militär durch Gesetz und Herkommen geheiligt ist, das sollen die Direktionen vertragsweise für ihre Schauspieler einführen. Man setze die Bezahlung nach Maßgabe des Rollenfaches fest, verlange aber schlechterdings vor Vollziehung des Kontrakts mit dem Schauspieler das Entlassungs-

Digitized by Google

dekret und das Sittenzeugniß von jener Direktion, in deren Dienst er zuletzt gestanden ist.

Wie die Sache jetzt steht, zieht der Schauspieler von einigem Ruf auf Gastrollen aus, knüpft, wenn er gefällt, mit der Direktion des Ortes Unterhandlungen an, schließt auch wohl eine Art von Kontrakt ab und wandert dann wieder hin, woher er gekommen, oder er macht auch wohl an einem anderen Orte eine gleiche Prozedur, kündigt dann im günstigen Augenblick sein altes Engagement und zwingt, indem er einen Theil hintergeht, den anderen zur Mehrzahlung. Durch solche Manöver sind wir auf den gegenwärtigen Punkt gekommen und nicht selten erhalten wir noch statt der gehofften guten Waare für schweres Geld und einen ungeheuren Vorschuß [11]) ein Subjekt, dessen schimmernde Politur sehr bald sich abreibt und dem vielleicht noch etwas auf die Hand gezahlt wird, damit es nur wieder von dannen ziehe.

Soll jedoch in der unverhältnißmäßigen Bezahlung der Schauspieler, wie man gemeint hat, ein deutlicher Beweis liegen, daß man nicht seinen eigentlichen Werth in Anschlag bringt, sondern ihn nur als Luxusartikel behandelt, so könnte man das wohl gelten lassen, wenn der Schauspieler alsdann auch thatsächlich wie ein Luxusartikel behandelt werden möchte, d. i. wenn man ihn nach Lust und Laune wechseln und seiner Trägheit und seinem Rostigwerden nicht durch lebenslängliche Pensionen vorarbeiten würde. Er würde dann, wie die braven italienischen Sänger, seine Einnahme besser benutzen lernen und auch auf die Gunst des Publikums nicht mit vornehmer Gleichgültigkeit herabsehen [21]).

Um die ordentliche Aufführung der Schauspieler zu befördern, möchte noch eine andere Maßregel von den ersprießlichsten Folgen seyn, ich meine: von Seite der Direktion eine Anzeige in öffentlichen Blättern des Orts über den Abgang des Mitgliedes mit einem Aufruf der Gläubiger [13]), etwa sechs Wochen vor Ablauf des Kontrakts. Sind erst die Geldverhältnisse der Schauspieler geregelt, dann wird es mit ihrer sonstigen Moralität schon Fortgang haben, oder es wird doch wenigstens ein Schein der Rechtlichkeit sie umgeben; und wenn

Digitized by Google

Jemand etwa der Meinung wäre, daß die Entwickelung der Talente bei solcher Regelmäßigkeit des Haushaltes leiden würde, so mache ich ihm bemerkbar, daß jene Entwickelung nicht durch ein zweideutiges oder liederliches Leben, welches, beiläufig gesagt, weit mehr als die Anstrengung auf der Bühne Ursache einer frühen Erschöpfung ist, bedingt wird, sondern sehr wohl bei strenger Ordnungsliebe in häuslichen Angelegenheiten gedeiht, wovon die geistreichsten Künstler und Schriftsteller alter und neuer Zeit die überzeugendsten Beispiele gegeben haben. Ich muß dieserhalb ausdrücklich der Behauptung Schlegel's [14]) widersprechen, „daß es um alle Fortschritte geschehen sey, sobald die bürgerliche Aengstlichkeit sich des Schauspielers bemächtige, sich und Frau und Kindern ein mäßiges Auskommen zu sichern." Eine solche Aengstlichkeit ist dem Schauspieler theils ganz fremd, denn Frau und Kinder wirken in der Regel auf der Bühne zur Vermehrung des Auskommens mit, theils liegen die Fortschritte in der Ausübung des Geschäftes selbst und wer sie gemacht hat, findet auch mehr als sein mäßiges Auskommen. Soll jener Ausspruch aber so viel sagen, daß der Schauspieler, wenn er Fortschritte gemacht, in Hülle und Fülle leben soll und nicht bloß ein mäßiges Einkommen beziehe, dann wäre sein Loos allerdings zu beneiden, allein seine Lebensverhältnisse würden darum sich nicht ändern, sondern zweideutig bleiben, wie sie es bisher gewesen sind, und seine Kunst würde hiernach ja auch nur in solchen Verhältnissen blühen und gedeihen können.

Letztere sind indeß bloß ein Anhängsel seines Standes, aber nicht die Bedingung seines Gewerbes. Es beweisen dies mehr und minder ehrenvolle Ausnahmen, die jenem Stande angehören und durch höhere Bildung und Rechtlichkeit sich bemerkbar machen. Immer aber sind es doch nur Ausnahmen, und darum kann nicht gefordert werden, daß man sie zur Regel erhebe und die Beschaffenheit Einzelner zur charakteristischen Eigenschaft der ganzen Sippschaft mache. In dieser Hinsicht behauptet vielmehr die Charakteristik der Schauspieler einen Standpunkt, von welchem in tausend verschiedenen Richtungen ganz gleichförmige Strahlen auslaufen, und was Ludwig Tieck seinen Enthusiasten von den Sängern sagen läßt, wird mit dem vollsten Recht auch

Digitized by Google

auf Schauspieler anzuwenden seyn. Der Kapellmeister beantwortet nämlich die an ihn gestellte Frage: „Ob denn Sänger und Sängerinnen noch alle gesund sind," dahin: „So, so, wie es die Laune mit sich bringt. Genau genommen existirt das Volk gar nicht, sondern lebt nur im Traume. Die Zugabe, die an der Kehle mit Arm und Bein gewachsen ist, macht es oft schwer, sie nur zu ertragen. Die natürliche Geschwulst aber oben, die sie Kopf nennen, ist wie ein Dampfkolben, um in diesen Recipienten die unbegreiflichsten Verrücktheiten aufzunehmen. Ja, so weit sind sie gesund, als es ihnen bis jetzt so gefällt, ist aber das oder jenes ihnen nicht recht, hat der Eine zu viel, der Andere zu wenig zu singen oder zu sagen, so fallen sie vielleicht binnen drei Tagen, wie die Fliegen, hin" [16]).

Um aber den Schauspielern doch auch etwas Trostreiches mitzutheilen, führe ich schließlich an, daß ihre Gilde mehr Heilige zählt als irgend eine andere, nämlich drei männliche St. Geneſt, St. Ardaleon, St. Porphyr, und eine weibliche, die **Sancta Pelagia** [16]).

Anmerkungen.

[1]) Ich behandle diesen Gegenstand größtentheils antiquarisch, weil darüber sich wenig Neues sagen läßt. Der Verfasser der Briefe über das deutsche Theaterwesen, Leipzig 1801, hat die Sache, obgleich mit Bitterkeit, doch am schärfsten aufgefaßt. Seine dort zerstreuten Bemerkungen erscheinen hier zum Theil geordnet und auf Ursachen zurückgeführt. Damit stimmen überein: Iffland's Theorie der Schauspielkunst (über den Hang, Schauspieler zu werden), Berlin, 1815; Clairon, Betrachtungen über sich und die dramatische Kunst, deutsch von Meister, Zürch, 1798. 2 Bde.; Schink's dramaturgische Fragmente; Sonnenfels Briefe über die Wiener Schaubühne, Wien, 1768; Mercier, neuer Versuch über die Schauspielkunst, nebst einem Anhange aus Göth e's Brieftasche, Leipzig, 1776; Briefe eines alten Schauspielers an seinen Sohn; Theater-Journal für Deutschland, 1780. Stück XVII. S. 15. H., XVIII. S. 39. 67; Observations sur l'art du Comédien, Paris, 1774. p. 152. 177. 242 seqq.; Morgenblatt, 1823, Nr. 194. u. s. w. u. s. w. Sogar Wötzel sagt in seiner Theaterschule, Wien,

Digitized by Google

1818. S. 241.: »Hüte dich vor allen Liebschaften mit Theaterpersonen; hier kannst du nach ihrer bisherigen Bildungsart keine wahre Liebe und Treue, noch weniger Beständigkeit erwarten, selbst bei der besten aus einem anderen Stande gewählten Frau, wenn du sie mitspielen lässest.« Etwas Wahres liegt wohl darin.

2) Ziegler, systematische Schauspielkunst, Wien, 1820. 8. Vergl. auch oben Abhandl. II..

3) Kabinets-Ordre Friedrich II., vom 28. Decbr. 1773, in Preuß, Biographie Friedrich II.

4) Reinbeck, dramatische Werke, Heidelberg, 1818. Bd. S. 61.

5) Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode, 1817; Wiener Conversations-Blatt, 1821. Septbr. 29, Beilage XIII.; Sammler (Wien), 1821, S. 411.

6) Preuß Biographie Friedrich II.

7) Wiener Modezeitung, 1816. Juni 16. 17.

8) Ebendaselbst, Nr. 17.

9) Journal des Debats, 1816. Juli 13. Der Verfasser des Aufsatzes meint, der Staat soll der üblen Aufführung der Herren und Damen durch geeignete Maßregeln Schranken setzen. Das hat aber der Staat, und sehr einsichtsvoll, den Direktionen überlassen. Gesellschafter, 1824, Nr. 76, Mai, 12. Die Worte sind vom Direktor Klingmann.

10) Zwei Erzählungen von den Gebrüdern Conteſſa, Berlin, 1818, (das Bild der Mutter, S. 5).

11) Es ist Thatsache, daß Schauspieler einen Vorschuß von 4—5000 fl. C. M. gefordert und empfangen haben. Welcher Staatsbeamte würde Aehnliches zu verlangen wagen? und was ist von einem Menschen zu erwarten, der mit einer solchen Schuldenlast seinen Dienst antritt, wenn er überhaupt die Absicht einer Wiedererstattung hat? was ist von seiner bisherigen Lebensweise zu urtheilen!

12) Darüber enthält die Zeitung für die elegante Welt 1823 einen trefflichen Aufsatz.

13) In den Regeln für die hochgräfl. Wied- und Neuwied'schen Hofschauspieler vom 13. März 1778 (s. Theater-Journal für Deutschland) ist bereits Folgendes enthalten: »Es wird sich kein Schauspieler befremden lassen, daß man öffentlich anzeigt, ihm werde nichts geborgt.« Jeder strecke sich also nach seiner Decke.

14) Schlegel, Vorlesungen u. s. w. Bd. 3. S. 420.

15) L. Tieck, musikalische Leiden und Freuden. Novelle, 1824.

16) Geneſt, ein Komödiant in Rom unter Diocletian, und Porphyr in Adrianopel unter Julian, dem Apostat, verspotteten die Christen auf dem Theater und ahmten insbesondere die Ceremonien der Taufe nach. Vom himmlischen Lichte jedoch plötzlich erleuchtet traten sie selber zum Christenthum über und wurden enthauptet. Fast gleiches geschah mit

Digitized by Google

Ardaleon in Alexandrien. Pelagia war eine Art Seiltänzerin in Antiochia und führte ein sehr unzüchtiges Leben. Dann wandte sie sich zum Guten! Unter Anrufung dieser heiligen Pelagia wurde gegen Ende des 17. Jahrhunderts das in Paris unter dem Namen Sainte Pélagie bekannte Gefängniß gegründet, damals als ein Zufluchtsort der Reue für berüchtigte Frauenzimmer (filles de bonne volonté), später zu einem Schuld- und Korrektionsthurm bestimmt, worin die Reue auch nicht fehlt. Vrgl. Moreri Diction. historic.; Martyrolog. Roman. XXV. August., XVII. Octobr.; Martyrol. graec. XVIII. Maj.; Les Hermites en prison, par Jouy et Jay, Paris, 1823. Edit. 5. T. II. p. 17. 35. 57.

Digitized by Google

V.

Versuche, welche von Schauspielern unmittelbar ausgegangen sind, ihren Stand höher zu stellen und ihre Zukunft zu sichern.

Die Erscheinung, daß die Schauspieler selbst Versuche gemacht haben, ihren Stand zu erheben, tritt in der deutschen Theatergeschichte eigentlich nur zweimal auf. Der erste Versuch wurde in den Jahren 1750—60 gewagt, als jene Gattung von Helden-Trauerspielen florirte, die, wie Iffland im Gefühl des eigenen künstlerischen Uebergewichtes recht con amore erzählt [1]), in kalten, steifen, gereimten Versen geschrieben und von den Schauspielern mit großer Bemessenheit in Schritt und Tritt, mit leerem Schwulst, mit eingestemmten oder weitsegelnden Armen vorgetragen wurden. Von einer abgesondert seyn sollenden Vornehmheit hergeleitet, nannten die Schauspieler dieses Wesen die Staatsaktion, weil sie darin sich anders, besser und vornehmer, als andere Menschen, erschienen, regierende Herren allenfalls ausgenommen. Bei allem Mangel und häuslichen Leiden trösteten sie sich durch die hohe Absonderung, welche dadurch, daß sie ausschließlich so sich benehmen konnten, sie in ihrer Einbildung den höchsten Ständen gleichsetzte und deren Vorrechte ihnen zutheilte. Je mehr die Gesellschaft im bürgerlichen Leben ihnen die Menschenrechte zu entreißen die Gewohnheit hatte, sagt Iffland, desto stolzer trugen sie ihr Haupt.

Ein solcher tragischer Hauptagent, Königsagent, Tyrannenagent [2]) dünkte sich ein Johannes ohne Land, ein verkannter Edler, dessen geltende Zeit noch einbrechen müsse. Wie auf Pfuscher, auf geduldete Unglückliche, sah er auf jene herab, welche komische Rollen spielten und Courtisanagenten hießen. Je weniger ihnen im Leben Freude und, außer ihren tragischen Beschwörungen, irgend ein Lebensantheil blühen wollte, desto dichter und unzugänglicher schlossen sie ihre Zirkel. Ihre Begrüßungen unter einander waren sehr feierlich und abgemessen.

Digitized by Google

Den allertragiſcheſten Helden mußte der zweite Held zuerſt grüßen, wogegen jener nur erwiederte. Die, welche Vertraute ſpielten, waren barhaupt, wenn der erſte Held oder Tyrannenagent ſich blicken ließ.

An öffentlichen Orten hatten Letztere ihre Plätze allein; die Anderen wichen von ſelbſt und durften ſich nur nähern auf herablaſſende Ladung.

Nur durch Dienſtjahre konnte der Neuling das Recht erwerben, in Gegenwart älterer Mitglieder bedeckt zu erſcheinen. Ein Wort über das Spiel älterer Glieder ward für ein Zeichen des Wahnſinns genommen, der Tadel eines gegebenen oder zu gebenden Stückes war ein Verbrechen, worauf die Abſonderung oder Ausſtoßung erfolgte.

Die erſte Frage an denjenigen, der ſich meldete, in die Zunft aufgenommen zu werden, war: „Kann der Herr eine Zepteraktion machen?“ worauf dem Bejahenden ein Kommandoſtab eingehändigt wurde, mit welchem er probiren mußte, entweder ihn feierlich in der Hüfte ruhen zu laſſen, oder damit fernhin in das unbekannte Land gebieteriſch zu deuten.

Bewährte dabei ſich ein Geiſt, welcher Formalität wittern ließ, ſo ward ihm eine donnernde Rede abbegehrt. Erhielt dieſe das Kopfnicken der alten Geſellen, ſo trat das Oberhaupt vor, an den Neuling heran, und ſprach folgende Worte: „Iſt der Herr eines Paars ſchwarzſammeter Beinkleider mächtig?“ Das Bejahen dieſer Frage entſchied meiſtens die Fähigkeit angenommen zu werden. Die Annahme erfolgte nun entweder nach Anmahnungen und Anlobungen zum Gehorſam, zur Arbeit und Demuth, oder man trank langſam und viel mit dem ehrenwerthen Kollegen, ließ ihm einen Gedächtnißthaler in den Säckel gleiten und mit vielen Lehren beſchenkt ihn weiter ziehen.

Die ſchwarzſammete Bekleidungs-Aſſekuranz war aber den damaligen Direktionen von ernſter Bedeutung, denn der Schauſpieler mußte ſie ſelbſt liefern [3]).

Im gemeinen Leben erſchienen die Trauerhelden ſelten ohne Degen, und die Direktoren ließen wohl auch am Degengehänge, welches

üppig unter dem Weſtenſchoße hervordrang, etwas von mancherlei bunten Steinen wahrnehmen.

Die Kleidung des Oberhauptes beſtand ausſchließlich aus einer Scharlachweſte mit Gold beſetzt, die Permiſſionsweſte genannt, und blauem, grauem oder violettem Kleide. Jüngere Mitglieder ſtrebten nach einem Treſſenhut und ihr irdiſches Wohl war begründet, wenn ſie zu Atlasbeinkleidern zu gelangen wußten. Die Farbe davon wählten ſie gewöhnlich in Roſa oder in einem brennenden Carmoiſin." — —

Unſtreitig ſieht Jedermann ſo gut wie Iffland ein, daß in jener Abgeſchloſſenheit der Schauſpieler damaliger Zeit viel Gutes lag. Es waltete darin ein Geiſt der Ordnungsliebe, des Gehorſams und einer gemeſſenen Selbſtſchätzung, ſowohl rückſichtlich des inneren Getriebes als der äußeren Form. Die Abſtufungen der Mitglieder waren genau nach den Rollen bezeichnet, die ſie zu ſpielen hatten, und nach dieſem ihren Standpunkte auf der Bühne beſtimmte ſich auch der, den ſie unter ſich im Lebensverkehr feſthalten mußten. Es herrſchte keine gemeine Vertraulichkeit, ſondern Unterwürfigkeit bis zur Demuth, Hochachtung bis zur Ehrfurcht. Daher die Anmahnungen und Angelobungen zum Gehorſam und zur Arbeit bei der Aufnahme, und Abſonderung und Ausſtoßung, wenn das Spiel der Höhergeſtellten, die Beſchaffenheit des gegebenen oder zu gebenden Stückes getadelt wurde. Auch die Kleidung im Leben entſprach ihrem Gewerbe. Sie hatten recht, ſich für vornehmer zu halten als andere Leute, weil ſie anders zu reden und zu agiren wußten, denn ihr Reich war ja die Bühne, und wie ſie auf dieſer erſchienen, darin ſollte bei ihrer Abgeſchloſſenheit von der bürgerlichen Geſellſchaft ihr Erſcheinen in und neben derſelben wenigſtens ein Abbild geben. Was Iffland ſeinen Leuten ſo dringend empfahl, „auch im Leben gewiſſermaßen Schauſpieler zu ſeyn, weil man unmöglich des Abends einen vornehmen Mann vorſtellen könne, wenn den ganzen Tag über die Haltung unberückſichtigt geblieben iſt," das haben die Tyrannenagenten treulich geübt und zum Zeichen deſſen ſich ſelten ohne Degen erblicken laſſen. Wenn ſie deſſenungeachtet im Leben höhere Rechte nicht erlangen konnten, ſo lag die Urſache theils in der

Digitized by Google

Vergangenheit, theils in der theatralischen Beschäftigung, die sie in den verschiedensten und seltsamsten Gestalten erscheinen ließ und dadurch gleichsam etwas Unheimliches über sie verbreitete. Hätte man nur gewußt, diesem Geist der Strenge und Ordnungsliebe eine zeitgemäße kräftige Richtung zu geben, das Schauspielwesen würde unfehlbar auch einer bestimmteren Gestaltung entgegen gegangen seyn, als die Folge- und die Jetztzeit es kund gibt.

Auch findet sich in den Verhältnissen der Schauspieler damaliger Zeit abermals der Beweis vor, daß die Einführung einer tüchtigen Disciplin lediglich in der Hand der Direktoren liegt. Allein da diese bei der veränderlichen Gestalt der Sache, die sie geschäftsmäßig zu betreiben hatten, von ihrer Strenge losließen, die äußeren Zeichen eines vornehmthuenden Standes vernachlässigten und auf den Werth ihrer sogenannten Kunst die eigene Würdigkeit bauen wollten, da fiel plötzlich das gesammte geordnete Gebäude über den Haufen und die Schauspieler mußten, der beim Mangel eines äußeren Zwanges eingerissenen Sittenlosigkeit wegen, sich manche Demüthigung gefallen lassen, welcher jene im Vergleich mit ihnen allerdings ehrenwerthen Kollegen, Staats- und Tyrannenagenten wahrlich nicht ausgesetzt waren.

Ein halbes Jahrhundert später sehen wir noch einmal von den Schauspielern unmittelbar selbst den Versuch wiederholen, ihren Stand künstlerisch und sittlich höher zu stellen, und dann auch für ihre Zukunft zu sorgen.

Wie gewöhnlich ging man auch hier, und zwar in Beziehung auf den ersten Gegenstand, mit jenen gutgemeinten aber unreifen und phantastischen Träumereien schwanger, und konnte demnach nur Abenteuerliches gebären. Als eine solche phantastische Mißgeburt erscheint der im Jahre 1810—11 gestiftete Theaterbund, der, mit unheilbaren Gebrechen behaftet, nicht fortleben konnte, frühzeitig schon für schädlich erkannt, dann förmlich verboten und, irgendwo erneut, der Strafe des Gesetzes unterworfen wurde. Solches geschah namentlich am Orte seiner Entstehung, in Stuttgart, und damit dem Verbot der gehörige Nachdruck gegeben wurde, mußten die Kontrakte der dortigen Schauspieler die ausdrückliche Bedingung enthalten, „diesem

Bunde weder anzugehören, noch angehören zu wollen." Die eigentliche Beschaffenheit desselben blieb indeß im Dunkel, und man verbreitete entweder sonderbare Ansichten darüber, oder läugnete ohne Umstände das Daseyn einer solcher Verbrüderung. Wahrscheinlich lag der Grund darin, daß die Stiftungsurkunde in den Händen nur Weniger sich befand und, meines Wissens, auch nie gedruckt erschienen ist. Sie hat indeß den ehemaligen Hofschauspieler Haas zum Verfasser, der von den Gebrechen seines Standes auf's Innigste überzeugt gewesen ist, und lautet wörtlich also:

„Das Conservatorium der deutschen Schauspielkunst sucht auf durchaus rechtliche Weise folgende heilsame Zwecke zu erreichen:

I. Die stets wachsende Zahl der Schauspieler zu verringern, und den Andrang so vieler Unberufenen zurückzudrängen, folglich den ökonomischen Zustand der Künstler zu verbessern.

Dies soll auf folgende Art erreicht werden:

a) Jedes Mitglied dieses Instituts soll nur dem ungewöhnlichen Talent, das sich deutlich ausspricht, den Zutritt zur Bühne erleichtern.

b) Aventuriers, liederlichen Studenten u. s. w., desgleichen Leuten von zweideutigem Ruf und Charakter soll der Zutritt zur Bühne selbst gegen den Direktor, wenn er das Wohl und die Ehre der Kunst zu sehr vernachlässigen wollte, durch kräftigen Zusammentritt der Mitglieder des Instituts wo möglich verweigert werden. Es wird leicht seyn, an jedem Orte seinen Einfluß auf redliche und gesetzliche Weise geltend zu machen.

c) Den herumstreifenden liederlichen Mitgliedern ephemerer kleiner Banden, welche eigentlich die unglückseligen Receptoren des Theatertrosses sind, sollen in der Regel keine Kollekten mehr gegeben, solche Unglückliche aber, die ohne ihre Schuld aus ehemaligem besseren Engagement zu solchen Horden gerathen sind, lieber in dieses Institut aufgenommen und ehrenvoll untergebracht werden.

Digitized by Google

II. Die Kabalen und den ärgerlichen Brotneid, die aus dieser Konkurrenz entstanden, zu verbannen.

Dies wird schon durch die Verfolgung des ersten Zweckes erleichtert; denn wenn keine verächtlichen Menschen mehr zur Bühne gelassen werden, so fallen auch die verächtlichen Handlungen weg. Jedoch dienen hiezu noch folgende besondere Punkte und Vorschriften:

a) Das Institut soll dafür sorgen, daß kein Mitglied einen Kontrakt unterschreibe, worin nicht das Fach, das es bei dieser Bühne besetzen soll, deutlich und bestimmt ausgedrückt sey. Hiedurch wird eine Hauptursache der Kabale weggeräumt.

b) Durch diese Verbindung sollen die Mitglieder bewogen werden, ein brüderliches, offenes und redliches Betragen gegen einander festzusetzen, allen hinterlistigen Verhetzungen und Zwischenträgereien, hauptsächlich aber den schändlichen Bearbeitungen des Publikums in öffentlichen und Privathäusern zu entsagen. Jeder soll das Talent seines Bruders ehren, und es wird hiedurch als Grundsatz festgesetzt, „daß ein wiederholtes niedriges Betragen dieser Art die Ausstoßung aus dem Institut und den Verlust aller Vorrechte, die dasselbe gewährt, nach sich ziehen soll. Die meisten Zwistigkeiten können durch freundschaftliches Erklären, brüderliches Erörtern und gegenseitiges billiges Zugeben geschlichtet und der Schauspielerstand vor der Beschämung bewahrt werden, daß seine innersten Verhältnisse in öffentlichen Häusern zur Belustigung dienen.

III. Den Bedrückungen unwürdiger Direktionen, die sich auf die Hülflosigkeit der Künstler stützen, rechtmäßigen Eintrag zu thun.

Dieser Hauptzweck (!) kann nur allein durch diese Verbindung erreicht werden. Sie soll bei Leibe nicht dazu dienen, Kabalen gegen die Direktion zu machen, denn dazu würde ein Institut, was aus den rechtlichsten Mitglieder jeder Bühne besteht, schwerlich sich entschließen. Dies hieße auch die Quelle, woraus der Unterhalt Aller fließt, muthwillig verstopfen. Aber, wenn ein Unternehmer aus Leidenschaft oder niedriger Gewinnsucht einen Künstler in drückende Lage versetzen will,

Digitized by Google

so soll diese Verbindung alle rechtlichen Mittel, welche die Vereinigung Mehrerer darbietet, und welche vorher wohl erwogen werden, gebrauchen, um den Unternehmer auf bessere Wege zu bringen. Jeder erfahrene Schauspieler weiß, wie wirksam solche Vorstellungen seyn können, und kein Unternehmer wird den Verlust der Achtung der besseren Glieder seiner Bühne und ihrer Bereitwilligkeit zu seinem Vortheil gleichgültig ansehen.

Sollte aber doch jede anständige und rechtliche Bemühung des Instituts, einen Unternehmer von dergleichen Bedrückung abzuhalten, mißlingen, und also ein Mitglied des Instituts entweder durch Hartnäckigkeit eines Unternehmers, oder seinem Ehrgefühl Genüge zu leisten, durch einen Beschluß des Instituts genöthigt seyn, einen anderen Aufenthalt zu suchen, so treten nunmehr die Mittel ein, um den vierten Zweck zu erreichen, nämlich:

IV. Jedem reisenden Künstler, der es verdient, allenthalben Freunde, Rath und Hülfe zu verschaffen.

Es ist eine unerläßliche Pflicht jedes Mitgliedes dieser Verbindung, monatlich einen Gulden Conventions Münze in die Unterstützungskasse zu zahlen.

Wenn also ein Mitglied des Institutes nicht durch vorsätzliche Pflichtverletzungen, oder durch gesetz- und polizeiwidrige Handlungen, sondern durch Kränkungen von Seite des Publikums, oder Kaprize des Unternehmers, oder Unvermögen desselben, durch einen Beschluß des Instituts genöthigt ist, sich entweder sogleich ein Engagement zu suchen, oder wenn er in der kontraktmäßigen Zwischenzeit bis zur Abreise noch kein ehrenvolles Engagement hat, so empfängt er die nöthigen Reisegelder bis zum nächsten Theater, wo er wieder Mitglieder des Instituts findet. Diese sind verpflichtet, für sein Unterkommen zu sorgen. Kann solches ihm nicht werden, so erhält er nach Maßgabe seines Bedürfnisses eine neue Unterstützung, und so ferner, bis er ein ehrenvolles Engagement findet. Nimmt er aber ein solches Engagement nicht an, so hört von diesem Augenblicke die Unterstützung und Belohnung des Instituts auf.

Digitized by Google

V. Der Verderbniß des Geschmackes entgegen zu arbeiten.

Dieser Zweck wird durch diese Verbindung ebenfalls sicherer, als durch alle Vorschläge Iffland's und aller deutschen ästhetischen Schriftsteller fromme Wünsche erreicht (!!). Denn

a) alle Mitglieder des Instituts sollen und werden allen ihren Einfluß anwenden, um die Aftergattungen des Schauspiels, wodurch zwar ein augenblicklicher Vortheil für den Unternehmer, aber in der Folge desto größerer Nachtheil für die Kasse, wie für die Kunst, erwächst, theils zu verdrängen, theils sich ihrer Anschaffung zu widersetzen (!).

b) Wenn ein Unternehmer, den weder Kenntnisse, noch Geschmack, noch Talent zu solcher Unternehmung berechtigen, durch die unzähligen Mittel, welche einer rechtlichen (?) Vereinigung zu Gebot stehen, eines Besseren belehrt wird, so muß nothwendig eine bessere Geschmacks-Epoche für die deutsche Bühne entstehen. Denn die Schuld des verdorbenen Geschmacks tragen hauptsächlich die Direktionen, da es von ihnen abhängt, ob ein Stück auf die Bühne gebracht werden soll, oder nicht.

VI. Dem Schauspielerstande Achtung zu verschaffen, und allen heimlichen Entweichungen, vorsätzlichem Schuldenmachen und allen den Gesetzwidrigkeiten, die aus der isolirten Lage des Schauspielers entspringen, ein Ende zu machen.

Wenn dieser Zweck nicht durch den Stand selbst, durch diese Verbindung erreicht wird, dürfte er, in Deutschland wenigstens, nie erreicht werden (?). Dieser Satz bedarf keines Beweises, sondern hier folgen die Regeln, wie er erreicht werden soll.

a) Jedes neu aufzunehmende Mitglied dieses Instituts soll vorher genau geprüft werden. Einem Säufer, leichtsinnigen Schuldenmacher, einem Spieler, einem niedrigen Hurer, der auf skandalose Intriguen ausgeht, soll der Eintritt in dieses Institut durchaus versagt seyn. Sollte in diesem Betracht ein Theater sich übereilt haben, so soll zuerst die Besserung eines solchen Unwürdigen mit

Digitized by Google

Strenge (?!) versucht, dann aber, wenn solches nicht gefruchtet, derselbe nicht blos aus dem Institut gestoßen, sondern sogar durch die Vereinigung so vieler rechtlicher Mitglieder, wo möglich, vom Theater gänzlich verdrängt werden.

b) Jedes Mitglied dieses Instituts kann wohl in die Lage kommen, von einem Orte ohne Bezahlung seiner Schulden abreisen zu müssen (!). Aber in solchem Falle sollen alle Institutsglieder des Ortes für ihn haften, und diese Summe ihm dann an seinem künftigen Aufenthaltsorte von seinem Gehalte abgezogen werden.

c) Heimliche Entweichungen, wenn sie Folgen unerlaubter Handlungen sind, sollen mit der Ausstoßung aus dem Institut bestraft werden. Sollte jedoch, wie sich auch zu Zeiten wohl Fälle ereignen können, ein Schauspieler durch gesetzwidrige Verweigerung unparteiischer Justiz, oder durch gerechte Furcht vor Gewaltthätigkeit, zur augenblicklichen Flucht gezwungen seyn, so sey es Pflicht des Instituts, in seiner Abwesenheit seine und des Standes Ehre zu vertheidigen und ihm Gerechtigkeit zu verschaffen, damit auch anderseits der Schauspielerstand nicht mehr rechtlos und willkürlich behandelt werden könne.

VII. Den geheimen innigsten Wunsch aller Schauspieler nach einer sorgenfreieren Existenz zu befriedigen, und ihm die beruhigende Aussicht auf ein ehrenvolles und von Nahrungssorgen befreites Alter zu verschaffen.

Zwar besitzt Deutschland einige Bühnen, welche diesen letzten Vortheil einigen wenigen Auserwählten gewähren; aber theils sind die Verhältnisse solcher Institute den veränderlichen Grundsätzen ihrer Stifter ausgesetzt, theils weiß jeder erfahrene Schauspieler, wie selten solche Begünstigungen zu erreichen sind, so daß die besten Künstler oft zeitlebens vergeblich darnach streben.

Es handelt sich also hier um ein allgemeines, alle deutschen Bühnen wo möglich umfassendes Institut, zu dem alle vorzüglichen Schauspieler hinzutreten, um mit sehr geringen Anstrengungen und auf eine keiner positiven Gesetzgebung widersprechende Weise nicht nur obiges

Ziel zu erreichen, sondern auch allen Regierungen an ihren muthmaßlichen Wünschen, daß nämlich der bis jetzt (1810—1811?) regel- und heimatlose Schauspielerstand besser geordnet, und den mannigfaltigen Auswüchsen desselben gesteuert werde, entgegen zu kommen.

Dieses Institut führe den Namen „Conservatorium der deutschen Schauspielkunst. Es theile sich aber dieses Conservatorium in zwei Haupttheile, nämlich in den öffentlichen und in den geheimen Theil.

Der öffentliche bestehe in einer Ankündigung an alle Theaterdirektionen Deutschlands: „jährlich eine Darstellung zum Besten eines Pensionfonds für alle deutschen Schauspieler zu geben."

Der Ertrag dieser Darstellungen werde an ein zu seiner Zeit zu benennendes Comité oder Rechnungs-Comptoir, das das gehörige Vertrauen besitzt, eingesendet, und von derselben unter der Verbindlichkeit verwaltet, davon jährlich öffentliche Rechnung abzulegen. Wenn dreißig solche Vorstellungen jährlich angenommen werden könnten, so könnten solche, unterstützt durch die Theilnahme aller rechtlichen Künstler, leicht sechstausend Gulden betragen. Jeder sieht, wie schnell ein solcher jährlicher Zuwachs nebst Zinsen zu einem sehr großen Fond anwachsen könne, aus welchem dann die Pensionen für alle gebrechlichen Künstler bestritten werden würden. Pension erhält dann ein Jeder, der nach dem Ausspruche der fünf vornehmsten Künstler [3]) jedes der ihm nächsten drei Theater, also von fünfzehn Schauspielern derselben, als der Pension würdig und bedürftig anerkannt wird, wovon die Motive in der öffentlichen Bekanntmachung weitläufiger aus einander gesetzt werden sollen.

Der öffentliche Theil des Conservatoriums der deutschen Schauspielkunst beschäftigt sich also mit dem VII. und letzten Zweck desselben, nämlich mit der Pensionirung. Die sechs übrigen Zwecke dieses Conservatoriums aber können nach reiflicher Ueberlegung nur auf dem Wege, welchen der geheime Theil vorzeichnet, erreicht werden. Denn selbst wie wäre es in Deutschland nur im Traume möglich zu hoffen, daß nur zwanzig Theaterdirektionen sich zu den jährlichen Benefizen zum Vortheile des Pensionfonds verstehen würden? Dies steht also auf dem gewöhnlichen Wege nicht zu erwarten. Wie viel weniger ist

Digitized by Google

zu hoffen, daß die kleinen reisenden Prinzipale ihre gewöhnliche Ergänzungs- und Werbemethode unterlassen würden, daß bei dem gänzlichen Mangel an Gemeinsinn unter Schauspielern der II. und III. Zweck, nämlich die Hemmung der Kabalen der Schauspieler unter sich, oder die Bedrückung (!) der Direktionen erreicht, — bei der gewöhnlichen Armuth der Künstler dem Reisenden eine genugthuende Hülfe von Einzelnen geleistet, — bei der gänzlichen Abhängigkeit von den Spekulationen der Direktoren etwas Bedeutendes zum Vortheil des guten Geschmackes unternommen, — und endlich ohne eine mächtiger als gewöhnlich eingreifende Maßregel dem Entlaufen, dem frivolen Schuldenmachen, den Betrügereien und anderen Gesetzwidrigkeiten, welche durch so leichte Veränderung des Aufenthalts begünstigt werden, vorgebeugt werde? Es ist also eine engere Verbindung der besseren Schauspieler nothwendig, um obige Zwecke zu erreichen. Und damit nicht gleich Anfangs mächtige Direktionen sich dagegen verbinden und, die Feigheit und Kleinmüthigkeit der meisten Schauspieler benutzend, den Zwecken dieses Instituts, die sich vielleicht nicht mit den Vorurtheilen und Leidenschaften vieler derselben vertragen möchten, entgegen arbeiten können, so ist durchaus die Geheimhaltung dieser Verbindung, wenigstens in der ersten Zeit nothwendig. Ist Deutschland erst mit der Idee vertrauter, gehen erst aus dieser Verbindung die beabsichtigten guten Wirkungen hervor, so, daß man die Ueberzeugung schöpfen kann, die Regierungen werden das Gute derselben nicht verkennen, dann werde sie öffentlich, wenn auch nicht bekannt gemacht, doch nicht geläugnet."

So weit die Urkunde! Immerhin mag in derselben viel anscheinlich Gutes und Wahres, insbesondere aber der Wunsch und Wille nicht zu verkennen seyn, den Stand der Schauspieler einer Kur auf Leben und Tod zu unterwerfen. Und wahrlich, eine solche Kur ist auch nothwendig bei einem Stande, welcher nach dem eigenen Bekenntniß des Urkundenstifters, eines Schauspielers, bisher Aventuriers, liederliche Studenten und Leute von zweideutigem Ruf und Charakter zu Mitgliedern annahm; dessen kleinere herumstreichende Banden und Horden die Receptoren des liederlichen Theatertrosses sind; dessen Mitglieder allen hinterlistigen Verhetzungen, Zwischenträgereien und schändlichen

Digitized by Google

Bearbeitungen des Publikums in öffentlichen und Privathäusern sich hingeben; in welchem Stande jedes Mitglied in die Lage kommen kann, von einem Orte ohne Bezahlung seiner Schulden abreisen zu müssen; wo gänzlicher Mangel an Gemeinsinn und Haug zu Kabalen herrscht; immer noch ein Entlaufen, ein frivoles Schuldenmachen, Betrügereien und andere Gesetzwidrigkeiten, nebst Feigheit und Kleinmüthigkeit eingewurzelt sind. — War das Alles (und wer zweifelt daran?) noch vor dreißig Jahren der Fall, wie konnte der Schauspieler alsdann über das Recht- und Heimathlose seiner Stellung sich wohl beklagen? Er selbst, durch eigene Schuld, befand sich in diesem heillosen Verhältnisse und so lobenswerth auch der Vorsatz seyn mag, aus demselben zu treten, dennoch reicht die projektirte Verbrüderung dazu am allerwenigsten hin. Denn wollte man auch die in dem Machwerk enthaltenen, überall offen hervortretenden Widersprüche nicht berücksichtigen, immer ist sie nichts weiter, als ein umgekehrtes Ordnungsverhältniß, eine keck versuchte Opposition gegen Vorgesetzte, eine eitle Ueberschätzung eigener Einsicht und Kraft, ein unverschämtes Ab- und Aufspringen vom untergeordneten Mittel zum Zweck, ein anmaßender Rollenwechsel der Gehorchenden mit den Befehlenden. Wir haben die Beschaffenheit der Schauspieler bereits kennen gelernt, die treue Bestätigung davon in der Urkunde gelesen und die Ueberzeugung erlangt, daß nach Maßgabe ihres Gewerbes auch in der Folge die Zahl der Auserwählten nicht größer seyn wird, als sie bis heutzutage gewesen ist. Wir halten es für ganz unmöglich, daß von ihnen die künstlerische Verbesserung ihrer Mitgliedschaft oder gar die Erhebung des öffentlichen Geschmacks ausgehen könne, und so sehr wir wünschen, daß Jeder in seinen Busen greife und mit dem Bewußtseyn eigener Sündhaftigkeit den Vorsatz eigener Besserung verknüpfe, tragen wir doch nicht Bedenken, es für eine aus dem Uebermaß angeborner oder eingeimpfter Eitelkeit entstandene Tollhäuslerei zu erklären, „wenn sie durch einen geheimen Ausschuß und durch geheime Instruktionen dahin wirken wollen, daß die kleinen reisenden Prinzipale ihre gewöhnliche Werbemethode einstellen, und zur Hemmung der überall Statt findenden Kabalen und um eine Bedrückung, d. i. eine Beherrschung der Direktionen

zu erreichen, sich jene Schauspieler vereinigen, deren Charakterzüge ein gänzlicher Mangel an Gemeinsinn, dagegen aber Feigheit und Kleinmüthigkeit, Neigung zum Entlaufen, frivoles Schuldenmachen und dergleichen köstliche Dinge mehr sind.

Ohne Zweifel gehört dazu eine mächtiger als gewöhnlich eingreifende Maßregel, und diese wollt Ihr in dem geheimen Ausschuß, in einer engeren Verbindung der besseren Schauspieler finden, die das Censoramt über ihres Gleichen und das Publikum üben und, an verschiedenen Theatern vertheilt, den jedesmaligen Pönfall zur Kunde der betreffenden geheimen Brüder bringen, welchen das Generaldirektorat des Landes zusteht, während Abgeordnete ein Provinzial- oder Stadtdirektorat bilden! Ihr zum engeren Ausschuß Gehörenden, also unstreitig die besseren Schauspieler, Ihr Fünfzehner, wollt die einzigen Spender der Gnaden seyn, eure Verbrüderung ein Vehmgericht für Direktionen, die eure Leistungen bezahlen und eure Disciplin in Händen halten, eine Geschmacks-Lehranstalt für das Publikum, welches die Wahl der Stücke seinem Geschmack gemäß bestimmt und eure Leistungen auf seine Weise beurtheilt, weil Ihr ihm zur Schau spielt, und es seine Beiträge zu eurer Besoldung und zum Betriebe eures Gewerbes darreicht!

Wie wollt Ihr das Wunderwerk einer Vereinigung der besseren rechtlichen Schauspieler zu Stande bringen? und worauf beruht denn das Bewußtseyn eurer größeren Tüchtigkeit, eurer vorzüglicheren Bildung und geläuterten Einsicht? In welcher Schule seyd Ihr belehrt worden, unter welchen Leuten seyd Ihr aufgewachsen? Welchen Normal-Maßstab habt Ihr für euch und Andere? Wäre euer Bund in Wirksamkeit getreten, nun da würden auch Leidenschaften und Umtriebe aller Art erst recht eigentlich um sich gegriffen haben, und das ohnehin der Protektion am meisten bedürftige, junge angehende weibliche Schauspieler-Geschlecht eurer Disposition gänzlich verfallen und zur tiefsten Erniedrigung bestimmt gewesen seyn. Oder hättet Ihr, da öffentlich aufzutreten euch versagt war, wohl auf eine andere Weise, als durch Einflüsterungen, Winkelzüge und Kabalen selbst wirken können?

In diesem geheimen Ausschuß und in seinem Vertheiltseyn lag

Digitized by Google

eben die ungeheure Thorheit und Anmaßung; denn die einer immerwährenden Hudelei, dem Widerspruch und Widerstreben ausgesetzten Direktionen hätten dem Unfuge bald auf den Grund gesehen, die Geschmacksverbesserer und Sittenrichter als Ruhestörer und Aufwiegler behandelt, oder ohne Weiteres sie fortgejagt und, unter sich leichter und fester einverstanden wie die Schauspieler, sie genöthigt, ihren Erwerb demüthig bei jenen herumziehenden Prinzipalen zu suchen, deren liederliche Werbeanstalten zu reformiren sie sich vorgenommen hatten. Kaum ist es möglich, in seinen Folgen Aergeres und Heilloseres zu denken, als eine solche regierende Schauspieler-Republik mit einem Rathe der Zehner oder Fünfzehner an der Spitze! —

Auf solchem verkehrten Wege, wo das durchaus Abhängige die Selbstherrschaft erstrebt und sich anmaßt, kann das Gute nicht erzielt werden. Es muß aus einer anderen Quelle kommen, und wenn die Regierungen das vermeinte Wohlthätige jener Verbrüderung nicht nur nicht anerkannten, sondern augenscheinliche Nachtheile darin erblickten, so verwiesen sie die Schauspieler nur in ihre Gränzen, in das ihnen zusagende Ordnungsverhältniß und in die Disciplin der Direktoren, von welcher fast allein eine Verbesserung der Schauspieler, und diese auch wohl nur durch äußere Zwangsmittel, ausgehen kann. Ein treffliches Beispiel bietet die Organisation jenes Vereins der Haupt- und Tyrannen-Agenten mit zeitgemäßer Abänderung dar.

Anders verhält es sich mit dem Wunsche der Schauspieler, unter einander sich die beruhigende Aussicht auf ein ehrenvolles und von Nahrungssorgen befreites Alter zu verschaffen.

In dieser Hinsicht, vielleicht auch in weiterer Folge des erwähnten so genannten Theaterbundes, erschien unter dem 2. April 1816 von Darmstadt aus nachstehendender Vorschlag an sämmtliche deutsche Schauspieler zur Beseitigung ihrer drückendsten Sorge.

„Alt und allgemein ist die Klage deutscher Schauspieler, daß ihr Vaterland sie im Alter darben lasse, und daß die Sorge für die Zukunft, für jene Zeit, wo die Organe abgestumpft seyn werden, und die physischen Kräfte dem inneren Triebe nicht mehr entsprechen, oft den

freien Aufflug manches glänzenden Talents hemme, da nur ein sorgenfreier Künstler sich in eine höhere Sphäre emporschwingen könne [4]). Ob diese Klage gerecht, ob diese Sorge gegründet ist, kann ein Blick auf die gegenwärtige Lage der deutschen Schauspieler leicht aufklären. Sie bilden einen Stand, der durch alle Provinzen Deutschlands verbreitet ist, doch überall nur geduldet, nirgends als einheimisch angesehen wird. Selbst die Mitglieder unserer meisten Hoftheater werden weder für eigentliche Hof- noch für Staatsdiener geachtet; sie haben nur Verbindungen mit Intendanzen oder Direktionen — Aemtern, die abgesondert zwischen Hof und Staat dastehen, auf keinen von beiden sich fest stützen, wohl aber von jedem einzeln eingezogen werden können; und diese Verbindungen sind in der Regel überdies von der Art, daß sie nach einem oder mehreren Jahren, oder wohl gar mit jedem Vierteljahre wieder aufgehoben werden können. Findet es nun ein Direktor vortheilhaft, einen Schauspieler zu entlassen, so ist — ein Reisepaß alles, was er für seine hingeopferten Kräfte von Seite des Staats [5]) erhält. Es ist zwar nicht zu verkennen, daß der daraus entsprechende Wechsel der Theatermitglieder für Publikum und Künstler viel Angenehmes mit sich führt, und für diesen zugleich ein mächtiger Sporn ist, sich in seiner Kunst nach Kräften zu vervollkommnen, aber eben so wenig ist auch der Nachtheil zu verkennen, der ihm endlich aus diesem Umstande erwächst. Spät erst trifft er ihn, aber um so schrecklicher. Wenn er sein rüstiges Leben, die Gesammtkraft des Geistes und Körpers seiner Kunst hingeopfert, wenn das Alter ihm die Folgen seiner früheren Anstrengungen fühlbar macht und von der mühsam erklimmten Stufe herabzieht, mit einem Wort, wenn der Mensch den Künstler überlebt, dann wehe ihm! Keine Theaterdirektion will der Sorge für seinen Unterhalt sich unterziehen; die letzte, der er diente, glaubt sich darum zu nichts verpflichtet, weil er seine besseren Jahre nicht ihr geweiht, und diejenigen, denen er selbe geweiht hatte, finden zu gleicher Zurückziehung leicht einen Vorwand darin, daß er bei ihnen nicht Invalid geworden. So bleibt er denn hilflos und muß als ein herumirrender Bettler seinen Kunstgenossen zur Last fallen, oder verschmachten.

Freilich trifft ein solch schreckliches Loos äußerst selten einen

Digitized by Google

rechtlichen Mann, aber wenn es auch unter Tausenden nur Einen trifft, wenn jede Generation auch nur Einen Unglücklichen der Art aufweisen kann, so muß der ganze Schauspielerstand Scham und kummervolle Besorgniß fühlen.

Von dieser Besorgniß sind selbst die Mitglieder der wenigen Theater, welche einen Pensionsfonds haben, nicht ganz befreit, und noch weniger sind es die einzelnen Künstler, denen die Großmuth irgend eines Hofes lebenslänglichen Unterhalt zugesagt. Wer kennt nicht das Schwankende aller Theaterverhältnisse, wer fürchtet es nicht?! [6])

Das Daseyn des Uebelstandes, daß keines dramatischen Künstlers Zukunft oder Alter fest gesichert ist, steht demnach außer Zweifel und es wäre überflüßige Mühe, dies noch mehr beleuchten zu wollen; ersprießlicher möchte wohl die Erörterung der Frage seyn „wer soll diesem Uebel steuern, und auf welche Art?"

Die erste Frage läßt sich kurz beantworten, weil es der Quellen nur wenige gibt, aus denen geschöpft werden könnte. Diese sind:

1) Staaten oder Fürsten;
2) Schauspieldirektionen;
3) das Gesammtvermögen der Schauspieler.

Alle Staaten haben zu allen Zeiten der Lasten so viele zu tragen, daß ihnen nicht leicht eine neue aufgebürdet werden kann; sie haben für so viele Diener zu sorgen, daß sie der Vermehrung ihrer Anzahl nach Kräften sich widersetzen müssen; und die Fürsten sind nicht reicher, als die Staaten, deren Repräsentanten sie sind [7]). Es ist daher vorauszusehen, daß der Schauspielerstand noch lange vergebens darauf seine Hoffnung setzen würde.

Schauspieldirektionen sind zufrieden, wenn sie ihre aktiven Mitglieder bezahlen können, und die etwa mehr vermögend wären, lassen sich die Sorge für veraltete Künstler gewiß nie zur Pflicht werden; doch dürfte billig und mit Erfolg die Forderung geringer Beiträge an sie ergehen.

Das Gesammtvermögen der Schauspieler wäre die einzige und sicherste Zuflucht. Sie sind verpflichtet, für sich, ihre Familien und Kunstgenossen zu sorgen, und wenn es nicht an gutem Willen gebricht,

Digitized by Google

so wird auch die Kraft nicht fehlen; denn was die Gesammtkraft Mehrer vermag hat die Erfahrung aller Zeiten und vorzüglich der neuesten gelehrt. Freilich wäre von jedem einzelnen Künstler ein bedeutendes Opfer zu erheischen; aber wen könnte die Hoffnung einer herrlichen Ernte nicht bestimmen, ein gesundes Samenkorn auf guten Boden zu streuen? wem sollte das Wohl seines Standes so wenig am Herzen liegen, daß ihm nicht ein wohl durchdachter Vorschlag zur

I. Begründung;
II. sicheren Anlegung, und zur
III. zweckmäßigen Verwendung eines allgemeinen Pensionfonds für alle deutsche Schauspieler

willkommen wäre!

Gegenwärtiger Aufsatz, von einigen Kunstjüngern aus reinem Herzen entworfen und geprüft, hat den Zweck, das gesammte Theaterpersonale Deutschlands zur Errichtung einer Pensionanstalt aufzufordern. Er wird an alle guten Bühnen gesendet und jeder einzelne Schauspieler gebeten, den ganzen Plan einer sorgfältigen Prüfung zu unterwerfen, dann schriftlich seine Zustimmung zu geben, oder seine allenfallsigen Gegenbemerkungen und Erläuterungen an einen der Unterzeichneten einzusenden. Auch die Mitglieder der Theater, bei welchen schon Pensionanstalten bestehen, werden zum Beitritt eingeladen und ihnen der Genuß aller zu erwartenden Vortheile zugesichert.

I. Begründung einer Pensionanstalt.

a) Es werde zwischen sämmtlichen deutschen Schauspielern ein fortwährender Kontrakt geschlossen, um gemeinschaftlich aus eigenen Mitteln ihre Existenz zu sichern.

b) Zu diesem Ende verpflichte sich jedes darstellende Individuum zehn Jahre lang den zwanzigsten Theil d. i. fünf Prozent seines Gehalts in eine besondere Kasse niederzulegen, und zwar mit Verzichtleistung auf jemalige Zurückzahlung.

c) Diese Beiträge sollen in denselben Raten wie die Gagen bezahlt und sogleich bei der Theaterkasse abgezogen werden.

d) Bei jeder Bühne vereinen sich die angesehensten sowohl sittlich als wissenschaftlich gebildetsten Mitglieder zu einem Ausschuß, der

Digitized by Google

gegen Quittung die obigen Beiträge in Empfang nimmt und nach jedem Vierteljahre an eine zu bestimmende Hauptkasse abliefert [8]).

e) Sämmtliche Mitglieder einer Bühne stellen vereint an ihre Direktion die Bitte um einen jährlichen Beitrag zur Pensionanstalt, welcher in dem Betrag zweier (?!) Benefize-Vorstellungen bestände.

Wenn zwanzig Theater, jedes mit einem Gagenbestand von fl. 30,000 auf diese Weise zusammenwirken, so steht ohne eine Benefizevorstellung einzurechnen, nach zehn Jahren ein Kapital von mehr als fl. 377,000 (mit Benefizen und bestmöglichster Benützung der eingehenden Gelder weit über fl. 400,000) da, versteht sich, daß während dieser Zeit keine Pension bezahlt werden darf, sondern mit jedem Jahre die Zinsen zum Kapital geschlagen und sofort wieder verzinset werden müssen. Es gibt der dienstunfähigen Schauspieler nicht so viele, daß die Zinsen des obigen Kapitals nicht alle nachher vorkommenden Pensionirungen decken sollten. Es brauchen daher in der Folge nur diejenigen weitere Beiträge zu zahlen, welche während dieser zehn Jahre oder später dem Dienste Thaliens sich weihten. Diese fortlaufenden Beiträge würden dem vorhandenen Fonds einen immerwährenden Zuwachs geben und ihn gegen jede Verminderung sichern. Die nachkommenden dramatischen Künstler finden so einst einen Reichthum, der sie von aller Sorge befreite, und stolz könnten die jetzt lebenden auf die kommenden Zeiten blicken und sich im Voraus des Dankes freuen, der ihnen von Tausenden aus überströmenden Herzen würde gezollt werden [9]).

Es möchte einer Bestechung oder schlauen Anlockung ähnlich sehen, wenn man hier erwähnen wollte, welche Vortheile jedem Einzelnen aus der vorgeschlagenen Anstalt erwachsen, wie sehr Ansehen und Kredit eines noch häufig verkannten (?) Standes steigen, und welche wohlthätigen Einwirkungen auf die Kultur aller Zweige der dramatischen Kunst erfolgen würden. Darum bleibe es einem Jeden selbst überlassen, weitere Berechnungen aufzustellen. Wir begnügen uns ohne Schmuck und Flitter den einfachen Plan darzulegen.

Digitized by Google

Der Sorge für Begründung einer Pensionsanstalt folgt die für

II. Sichere Anlegung der Kapitalien.

a) Die oben unter d) vorgeschlagenen Ausschüsse sollen verbunden seyn, für die sichere Anlegung der Kapitalien Sorge zu tragen [10]).

b) Sie mögen zwei oder drei Hauptstädte Deutschlands, je nachdem die Zahl der theilnehmenden Theater seyn wird, wählen, denen die Hauptkasse anvertraut werden kann.

c) Nach diesen Hauptstädten theilen sich alle Theater gleichsam in Provinzen und senden nach jedem Vierteljahre die gesammelten Beiträge an die Hauptbühne ihrer Provinz.

d) Der Ausschuß jeder Hauptbühne bescheinigt den Provinzial-Bühnen den Empfang ihrer eingesandten Gelder und sorgt unverzüglich, daß selbe auf Güter oder bei soliden Handelshäusern angelegt werden.

e) Die Hypotheken, Obligationen u. s. w. sollen nicht bei den Hauptbühnen deponirt bleiben, sondern an alle kontribuirenden Theater nach Maßgabe der Beiträge vertheilt werden. (?)

f) Die Hauptbühnen verpflichten sich, nach jedem Jahre öffentlich Rechnung abzulegen und den Kassenbestand bekannt zu machen.

Alle näheren Bestimmungen über diesen Punkt können füglich den zu formirenden Ausschüssen vorbehalten werden. Ueberhaupt soll nicht Geldeinnehmen und Verrechnen das einzige Geschäft dieser Ausschüsse seyn; sie könnten nebstdem einen herrlichen wissenschaftlichen Verein (!!) ausmachen, der sich den schönen Zweck vorsetzte, die moralische und intellektuelle Bildung der Kunstgenossen zu befördern und die dramatische Kunst zu der ihr gebührenden Würde zu erheben [11]).

Ueber die Organisation eines solchen Vereins dürften nächstens zweckmäßige Vorschläge zu erwarten seyn [12]).

III. Zweckmäßige Verwendung des Pensionsfonds.

a) Die Interessen der kontribuirenden Kapitalien seyen einzig dazu bestimmt, dienstunfähigen Schauspielern Pensionen zu zahlen.

Digitized by Google

b) Jeder, der zehn Jahre seine Beiträge geliefert, hat auf eine Pension Anspruch zu machen, doch muß seine Dienstunfähigkeit erwiesen und von dem Ausschusse seines Theaters attestirt seyn.

c) Stirbt ein Schauspieler, der zehn Jahre lang in die Pensionskasse gezahlt hat und hinterläßt eine Frau, die nicht beim Theater ist und Unterstützung bedarf, so soll ihr die ihrem Mann zukommende Pension verabreicht werden. Heirathet sie wieder, so hört die Pension auf. Desgleichen soll den unmündigen Kindern eines verstorbenen pensionsfähigen Schauspielers die betreffende Pension werden bis zu den Jahren, wo man erwarten und verlangen kann, daß sie sich selbst ernähren.

d) Die geleisteten Beiträge sollen als Maßstab der zu ertheilenden Pension betrachtet werden. Weniger als den dritten Theil der versteuerten Besoldung darf keine betragen, vor der Hand auch nicht über die Hälfte. Indessen, wenn es die Kasse erlaubt, dürfte auf die Verdienste eines zu pensionirenden Schauspielers, auf seine Familienverhältnisse und auf seinen moralischen (!) Wandel billige Rücksicht genommen werden.

e) Sollten nicht alle Theaterdirektionen die billige (?) Bitte um zwei Benefize-Vorstellungen jährlich gewähren, so werde der Ertrag der gegebenen den Mitgliedern der Bühne angerechnet, von welchen sie kommen, und als gleichmäßiger Beitrag angesehen.

Wenn falsch berechnender Eigennutz und Selbstsucht oder Dünkel der Ausführung dieses Planes nicht entgegenstehen, so sehen wir gewiß bald eine herrliche Frucht aufblühen die manchem schmachtenden Bruder eine wohlthätige Erquickung verheißt.

Unterzeichnet von

A...l. Z..k. F..s.
M.....t. H.....r. H....n.

Es ist hier nicht der Ort, die Basis und die Form des mitgetheilten Planes zu untersuchen. Einiges darüber ist schon in den Anmerkungen enthalten. Es handelt sich um die Sache selbst, und da standen ohne Zweifel Eigennutz, oder Selbstsucht und Dünkel der Aus-

Digitized by Google

führung entgegen; denn es ging gar keine Frucht auf. Die Schauspieler anderer Theater stellten weder eine Prüfung an, noch befaßten sie sich mit Bemerkungen und Erläuterungen. Wahrscheinlich hätten die den Plan entwerfenden Kunstjünger ein Gleiches gethan, wäre derselbe ihnen von einem anderen Theater zugesendet worden. In solchem Fall überwiegt die Ehre der Erfindung das Verdienst der Ausführung. Dennoch ist die Ausführbarkeit eines solchen Vorschlags gar nicht zu bezweifeln; nur möchte ich, außer jenen Modifikationen, welche ohnehin sich aus der Verschiedenheit der Theaterverhältnisse ergeben, dem Pensionsfond eine Aufsichtsbehörde zuordnen, indem es immer eine mißliche, den Zweck leicht verfehlende Sache seyn dürfte, die Anlegung und Verwaltung der Beiträge unbedingt den Ausschüssen der Schauspieler zu überlassen. Sehr zweckmäßig erscheint dagegen die Verpflichtung, die eingelegten Beiträge nicht zurückfordern zu können, ja eine solche Anstalt müßte für unauflösbar erklärt werden; denn es liegt in der Natur auch der besten Schauspieler, daß sie im steten Haschen nach dem Vortheil des Augenblicks alle und jede Sorge für die Zukunft muthwillig opfern oder gedankenlos vernachlässigen.

Immer aber wären Beiträge von Seite der Schauspieler vielleicht das einzige Mittel, ihre künftige Existenz zu sichern, und es ist billig, alsdann auch die Mitglieder derjenigen Hoftheater nicht auszuschließen, deren Pensionirung der Staat bereits bewilligt und übernommen hat. Wo Letzteres jedoch der Fall ist, läge es vorzugsweise den Schauspielern ob, durch gewissenhafte Erfüllung ihres Berufs und durch ein unbescholtenes Betragen sich dieser Gnade, die durchaus kein Anerkenntniß ihrer Verdienste ist, würdig zu machen.

Darum müßten am allerwenigsten bei solchen Theatern Chikanen und Eigensinn, böser Wille und Widersetzlichkeit, phantastisches Benehmen, Verschwendung oder gar offenbare Unsittlichkeit geduldet werden. Den Hoftheater-Direktoren sollte es unerläßliche Pflicht seyn, mit dem Beispiel der Strenge voran zu gehen. Bestand doch schon bei der Bühne in Breslau ein Gesetz zur augenblicklichen Entfernung jeder weiblichen Person von derselben, welche außer der Ehe mit einem Kinde niederkam! Wodurch aber wird eine Hoftheater-Direktion denn gehindert, ein

Digitized by Google

Sittenbüchlein für ihre Schauspieler zu entwerfen und auf die Anwendung zu achten?

Eine Frage anderer Art ist jedoch die: „ob durch das eben erwähnte, bei einigen Hof- und Nationaltheatern bestehende Pensionssystem auch nur die Thätigkeit der Bühnenkünstler befördert wird?“ Hören wir zuvörderst, wie A. W. Schlegel [13]) darüber urtheilt. „Man hat wohl,“ so lauten seine Worte, „durch jene Einrichtung etwas Gutes für das Gedeihen der Kunst zu leisten vermeint, in der That aber allem Wetteifer ein Ende gemacht. Auf diese Art sind die Nationaltheater eine wahre Verpflegungsanstalt für versauerte und durch Trägheit vernachlässigte Talente geworden. Die Frage Hamlet's in Betreff der Schauspieler: „werden sie rostig?“ ist immer an der Zeit, und leider muß man sie fast immer bejahend beantworten. Der Schauspieler bei seinen zweideutigen Lebensverhältnissen, die nicht immer zu ändern sind, weil sie in der Natur der Sache liegen, bedarf einer gewissen leichtsinnigen Begeisterung für die Kunst, um das Außerordentliche zu leisten. Er kann nicht leidenschaftlich genug nach rauschendem Beifall, nach Ruhm, nach jeder glänzenden Belohnung streben. Der Augenblick ist das Gebiet seiner Ernten, die Zeit ist sein gefährlichster Feind. Sobald die bürgerliche Aengstlichkeit, sich und Frau und Kindern ein mäßiges Auskommen zu sichern, sich seiner bemächtigt, so ist es um alle Fortschritte geschehen. Man sollte den Schauspielern, die durch Alter, Krankheit oder andere Zufälligkeiten ihre Vorzüge eingebüßt haben, Gehalte geben, damit sie aufhören, und nicht damit sie fortfahren zu spielen; überhaupt sollte man den Schauspielern nicht einbilden, daß sie so wichtige und unentbehrliche Leute seyen. Nichts ist seltener, als ein wahrhaft großer Schauspieler, allein nichts häufiger, als die Anlage, Rollen so leidlich auszufüllen, wie wir es gewöhnlich sehen.“

Abgerechnet, daß die von Schlegel aufgestellte Ansicht nicht neu ist, indem schon Mercier [14]), 1776, in dem gesicherten Einkommen der Schauspieler die Ursache fand, „weshalb sie das fruchtbare, ihnen vor der Nase liegende Feld nicht bearbeiten wollen, dagegen eine gewisse Trägheit lieben, für die Wünsche des Publikums taub sind und ihren

Digitized by Google

Eigensinn als Gesetz walten lassen," lehrt auch häufige Erfahrung, daß man in den bestehenden Versorgungs- und Verpflegungsanstalten der Schauspieler, ich meine, in dem Pensionssystem der Hoftheater, allerdings kein förderndes Kunstmittel suchen müsse. Und darum sollte der Anspruch auf Pension stets nur von Bedingungen abhängig gemacht werden. Einigermaßen ist zwar darauf Rücksicht genommen, indem die Befähigung zum Empfange des ersten Drittels der vollen Pension an eine zehnjährige Dienstzeit geknüpft wird mit dem Vorbehalt, vor Ablauf derselben kündigen und das dienende Glied allenfalls mit einer ausgeworfenen Pauschal-Entschädigung entlassen zu können. Allein die Unbestimmtheit, welche in dem Vorbehalt selbst liegt, führt zu Erörterungen, zu Beschwerden, wohl gar zu Rechtsansprüchen, weshalb eine solche Kündigung auch nur selten und nach Ablauf der zehn Jahre fast nie mehr eintritt, obgleich alsdann mehr Veranlassung gegeben werden möchte, als vorher. Denn jetzt beginnt für das pensionsfähig gewordene Individuum die Epoche einer größeren Sorglosigkeit, Vernachlässigung und Trägheit, ein muthwilliges Geringschätzen des Publikums, ein übermüthiges Hohnsprechen guter Sitte. Wie oft ist nicht ein Hofschauspieler erinnert worden, das unanständige Schneuzen auf der Bühne in Anstandsrollen zu meiden, das doch die Römer schon bestraften, Iffland und Schröder für eine Beleidigung des guten Tons, für ein Zeichen der Gemeinheit erklärten, und dennoch hat man es absichtlich, gleichsam trotzend, wiederholen gesehen! Würde das wohl geschehen seyn, wenn jener Hofschauspieler seine Pension nicht bereits gesichert oder seine Entlassung nicht für unmöglich gehalten hätte?

Verstöße gegen Anstand und gute Sitte auf der Bühne sollten aber weit strenger geahndet werden, als Verstöße gegen die sogenannte Kunst, und zwar eben der Regel gemäß, nach welcher die Schauspieler den Charakter der Sitten- und Geschmacksbeförderer ansprechen.

In jedem Fall ist jedoch die Pensionirung der Schauspieler für den Staat eine Last, mit der er sich gar nicht befassen sollte, um das Völklein der Bühne stets frisch und lebendig zu erhalten. Dagegen sey es ihnen anheimgegeben, für ihre dereinstige Existenz selbst zu sorgen.

Digitized by Google

Alsdann würde sich ihr Verhältniß gegen Direktion und Publikum ganz anders gestalten, diese in ihren Hoheitsrechten weder beeinträchtigt noch gekürzt, jene aber gespornt werden, das Rostigwerden so lange wie möglich von sich zu entfernen. Es würde auch in diesem Fall nicht nöthig seyn, nach Schlegel's Vorschlag, einzelnen Schauspielern, die durch Krankheit und andere Zufälligkeiten ihre Vorzüge eingebüßt, Gehälte zu geben; sie hätten ja ihre eigenen Versorgungsanstalten, die das Nähere darüber bestimmen könnten, und wenn sie dann noch fragen wollten: „Was soll uns anregen, auf unserer Künstlerbahn höher und höher zu steigen?" so diene ihnen zur Antwort: „Was jeden wahren Künstler antreibt, der Kunstgenius, den besonders Ihr stets im Munde führt, der Gott in Eurer Brust, Eure unüberwindliche Neigung zur Kunst, der Beifall und der Ruhm der Gegenwart und, um auch das Irdische nicht zu vergessen, die erhöhte Gage, wohl auch noch eine außerordentliche Belohnung. Genügt das Alles nicht, nun, so wendet Euch zu einem anderen Metier. Oder wollt Ihr denn die einzig Begünstigten seyn? den Vorzug behaupten vor allen schaffenden Künstlern? Oder könnte man nicht mit größerem Rechte dem Staate zumuthen, treffliche Dichter, Maler, Bildhauer, Tonsetzer zu versorgen, wenn sie invalid würden? Für diese sprechen doch dauernde Werke, geeignet zur Bewunderung, Belehrung und Bildung der Nachkommen; was aber spricht für Euch? Wie vorübergehend der Reiz Eurer Darstellung ist, so vorübergehend sey auch der Lohn, und da Invaliden Eurer Art im Gebiet der Kunst nicht zu dulden sind, und an den Staat für wesenlose Leistungen keine Forderungen gestellt werden können, so denkt selbst an Eure Zukunft, und sichert sie."

So mögen denn die Schauspieler in Gottes Namen und zu ihrem eigenen Heile Pensionsanstalten errichten und versichert seyn, daß Direktionen und Publikum mit Vergnügen zur Förderung und zum Gedeihen derselben die Hand reichen werden. Versorgungsanstalten von Seite des Staats können den Kunsttrieb weder wecken noch nähren; denn bei ihnen schwinden alle jene Rücksichten, welche bei einer Privatpensions-Anstalt den Schauspieler bestimmen, nicht lässig zu werden, damit seine Gage sich nicht vermindere und einer geringeren Ein-

Digitized by Google

lage wegen das nach dem Betrage der Einlage zu bemessende Pensionsquantum nicht auch geringer ausfalle.

Daß ein solcher Plan eine ganz andere arithmetische Unterlage haben müßte, als der von den Darmstädter Kunstjüngern ausgegangene, darf kaum bemerkt werden.

Aus welchem Gesichtspunkt man nach all dem Gesagten die Verhältnisse ausübender Schauspieler auch erwägen mag, sey es in Theorie oder Praxis, von Seite der Kunst oder des Gewerbes, aus eigener Erfahrung oder aus den Bekenntnissen der Schauspieler selbst, oder endlich aus den eigenen Versuchen zur Besserung, immer tritt uns ein entschiedener Mangel ihrer Sittlichkeit entgegen. In dieser Beziehung erinnert Schlegel mit Recht an jene zweideutigen Lebensverhältnisse, die in der Natur der Sache liegen; aber er irrt, daß sie nicht zu ändern sind. Wäre dies der Fall, dann wären sie auch die Bedingung der Schauspielerkunst, und der Staat hätte die Verpflichtung, die Ausübung einer Kunst nicht zu dulden, welche nur unter zweideutigen Lebensverhältnissen bestehen kann, um so weniger, als mit der Virtuosität des Künstlers auch jene Zweideutigkeit der Verhältnisse im Leben steigen müßte. Darüber ist bereits am Schlusse der vorigen Abhandlung Einiges bemerkt worden und hier nur beizufügen, daß die erwähnte Zweideutigkeit lediglich in dem dermaligen Stande der Sache noch ihren Grund und Boden hat, leicht aber ausscheiden wird, wenn die Nothwendigkeit, sich wenigstens einen gewissen Grad der Sittlichkeit anzueignen, den Schauspielern immer mehr einleuchtet und sie bemüht sind, ihre Zukunft selbst sicher zu stellen. Dann dürfte, was bisher leichtsinnige Begeisterung für die Kunst hieß, zu einer ernsten Sache werden, und wenn die Direktionen, sey es jede für sich oder im gemeinschaftlichen Vereine, die Achtung für Anstand und Sittlichkeit, wo solche vermißt wird, durch die ihnen zu Gebot stehenden Mittel erzwingen, dann würde auch die öffentliche Meinung eine andere Richtung nehmen und die Klage verstummen über ein bloß Geduldetseyn, über Recht- und Heimathlosigkeit.

Hält man jedoch die Schauspieler, oder halten sie sich selbst, dieser Bemühung überhoben, fährt ein Direktor fort, entwichene und

Digitized by Google

kontraktbrüchige Perſonen wieder zu Gaſtſpielen zu verwenden, oder in Engagement zu nehmen, nimmt er den Schauſpieler, welchen er gerade braucht, nach dem üblichen Kunſtausdruck, unbedenklich auch vom Galgen: dann verzichte man doch ja ſchon von vorn herein auf die Wirkung einer Schaubühne und ſuche jene Leute in der öffentlichen Meinung um ſo weniger herzuſtellen, da in der That nichts ſeltener iſt, als ein wahrhaft großer Schauſpieler. Die Urſache liegt auch ganz in der Nähe. Ein wahrhaft großes Genie iſt an ſich ſchon eine große Seltenheit, wenn aber ein ſolches Genie, jeden anderen Weg der Auszeichnung verſchmähend, mit ſeinem inneren Bildungsvermögen, wohl auch durch die Beſchaffenheit ſeines eigenen für die verſchiedenſten und wechſelnden Eindrücke aller Art empfänglichen Charakters beſtimmt, dem Schauſpieler-Metier ſich zuwendet oder in dasſelbe ſich verirrt, ſo iſt dieſes die allergrößte Seltenheit. Aber die Hand auf's Herz, ehrlich und unbefangen, was haben denn die allergrößten, berühmteſten Schauſpieler, jene hoch geprieſenen Künſtler, geleiſtet, das dem Werke eines Genie's gleich iſt? Stellt uns die Garrik's, die Siddons's, die Talma's, Le Kain's, die Baron's, Dufresne's, die Moliere's und Preville's, Eckhof, Schröder, Brockmann und Iffland, und wie die Genie's ſonſt heißen, jetzt wieder auf die Bühne, was werdet Ihr, die Lobredner und Vergötterer ihrer unſterblichen (!) Verdienſte erblicken? Eine alte Form, die einer neuen gewichen iſt, fremdartige Manier und Charakterbekleidung, wobei Euch alle Luſt verſchwinden wird, auch nur an Wahrheit und Schönheit des Spiels zu denken.

So wird auch unſere Nachkommenſchaft in hundert Jahren das als Antiquität, als eine Geburt der Zeit behandeln, was wir jetzt, obgleich ſelten, als groß und kunſtreich anſtaunen; denn das von der Form allein Bedingte verfällt wieder der Form und hat kein eigenes Leben.

Digitized by Google

Anmerkungen.

1) Iffland, Theorie der Schauspielkunst, Bd. 1. S. 139. ff. Vergleicht man aber seine Bemerkungen über die Schauspieler späterer Zeit, so erscheinen die Hauptagenten wahrlich in einem weit günstigeren Lichte.

2) Vergl. Theater-Journal für Deutschland. Gotha 1780. Stück 17, S. 77.

3) Mit den Beinkleidern scheinen überhaupt die Direktoren sich nicht befaßt zu haben, und außerdem muß auf den Besitz derselben ein eigener Werth gelegt seyn. Auch Geoffroy erzählt als etwas Besonderes von Preville: »À force d' économie il était parvenu à se procurer une culotte de peau, qu'il reservait pour ses beaux jours.» Cours de la litterat. dramatique. T. IV. p. 445.

4) Dem widerspricht alle Erfahrung. Gar viele ausgezeichnete, nicht schauspielende, sondern wahre Künstler haben sich unter den drückendsten äußeren Verhältnissen emporgeschwungen.

5) Zu Mehrerem ist der Staat auch nicht verpflichtet. Die Schauspieler stehen ja, wie sie hier selber sagen, mit dem Staate in keiner Verbindung, weder als Hof- noch als Staatsdiener, sondern haben nur Verbindungen mit Aemtern, die wieder vom Staate gänzlich abhängig sind.

6) Wo von Seite eines Hofes lebenslänglicher Unterhalt bereits zugesagt ist, da besteht kein Schwanken und Fürchten mehr, sondern ein Rechtsverhältniß.

7) Sehr gut! Nun, dann begnüge der Schauspieler sich auch mit dem Reisepaß.

8) Könnte das nicht viel einfacher durch die Theaterkasse selbst geschehen? Doch, ohne Ausschuß kann bei einem Theater nichts eingeleitet, nichts ausgeführt werden!

9) Daß dies ein falscher Calcul war, hat die Folge gezeigt, auch gibt sich hier ein Mangel an Menschenkenntniß kund. Wo nämlich ein Schauspieler, wohl auch jeder Andere, Beiträge zahlt, da erwirbt er ein Recht und die Gründer der Anstalt, als Entwerfer des Plans, treten in den Hintergrund.

10) Die sichere Anlegung der Beiträge dürfte wohl in einer anderen Weise zu geschehen haben!

11) Wie in der Welt soll durch derlei Ausschüsse ein herrlicher, wissenschaftlicher Verein sich bilden, da Niemand mehr der wissenschaftlichen Bildung bedarf, als ein Schauspieler?

12) Diese Vorschläge sind klüglicher Weise unterblieben. Auch würden sie wahrscheinlich nur ein Nachhall jener im s. g. Theaterbunde gewesen seyn.

13) Schlegel's Vorlesungen u. s. w. Bd. 3. S. 420.

14) Neuer Versuch über die Schauspielkunst u. s. w.

Digitized by Google

VI.

Die Benefize-Vorstellungen und deren Einfluß auf die Schauspieler.

In Beziehung auf die künstlerische und bürgerliche Existenz der Schauspieler sind auch die Benefize-Vorstellungen oder die sogenannten freien Einnahmen von bedeutender Wirkung, und dies veranlaßt mich, einige Ansichten über ihre Beschaffenheit zur Prüfung und Beherzigung jenen Vorschlägen anzureihen, welche zur Verbesserung des Schauspielerstandes überhaupt oder für einzelne Fälle gemacht sind. Es ist zwar darüber schon früher von mir ein ernstes Wort laut geworden, seit geraumer Zeit aber wieder ein so tiefes Schweigen eingetreten, daß eine Unterbrechung desselben wohl an der Zeit seyn dürfte.

Das französische Wort Benefize, lateinisch beneficium, heißt zu deutsch: Wohlthat, bezeichnet also einen durchaus freiwilligen Akt, der mit Rechten und Pflichten in gar keiner Verbindung steht, an sich auch kein Gegenstand eines Vertrages seyn kann. Allein man verbindet mit jenem Wort zuweilen noch den Sinn einer besonderen Zulage, einer Nebeneinnahme, ähnlich denen, welche man an gewissen feierlichen Tagen, zur Weihnacht, zum Neujahr, am Namens- und Geburtsfest zu spenden und zu empfangen pflegt, in welchen Fällen alsdann durch die Gewohnheit des Gebens und Nehmens ein, obgleich immer nur unsicheres, Recht begründet zu seyn scheint. Die Neigung jedoch oder der Wille Wohlthaten zu erzeigen, oder Benefizen zu bewilligen, ist rein individuell, dem Gebenden angehörig und von ihm allein in Ausübung zu bringen.

Wird dieser Begriff auf das Schauspielen in Anwendung gebracht, so ist der Betrag einer dem Schauspieler zugestandenen theatralischen Vorstellung das beneficium, benefice; Derjenige, welcher jenen Betrag zu beziehen bewilligt oder denselben ausspendet, ist der Benefiziant, beneficiens nach dem alten Ausdruck, und Derjenige, welcher den Betrag bezieht, das beneficium, die Wohlthat, die Unter-

stützung genießt, der Benefiziat, der benefactus, gleichsam der Pfründner.

Es ist doch eine sonderbare Erscheinung, daß Personen, welche von jeher nach der Künstlerehre strebten und sehr entrüstet sind, wenn ihnen die Eigenschaften des Künstlers nicht im vollen Umfange zugestanden werden, die wahre Bedeutung der Sache gar nicht beachten, vielmehr den Anspruch auf eine Wohlthat, wie den Empfang der Wohlthat selbst, zum Ziel ihrer eifrigsten Bemühung wählen. Sie bekennen dadurch thatsächlich, daß sie und das Spiel, welches sie treiben, der Hilfe bedürfen und überhaupt in einem solchen Verhältniß zu dem Publikum sich befinden, daß dieses, bittend dazu eingeladen, durch die Theilnahme an der Vorstellung eine Wohlthat ihnen erzeige. Zwar haben die Schauspieler, um möglicherweise dieser Deutung zu entgehen, die Sache umgekehrt und sich die Benefizianten, die Bestgeber, genannt, in Beziehung auf des Theater-Stück nämlich, welches von ihnen zum Besten gegeben wird; indeß springt der Rollenwechsel als eine ungebührliche Anmaßung sogleich in die Augen, wenn man bedenkt, daß die Theaterzettel schon vorher verkünden, „die hohe Direktion habe Dem oder Der eine Benefize-Vorstellung bewilligt und man rechne auf die vielfach erprobte Huld und Gnade des Publikums," so wie es ein seltsamer Widerspruch ist, nach einem beneficium zu streben und, wenn es bewilligt wurde, selber ein Bestgeber, ein Benefize-Austheiler seyn zu wollen! Da war jener, zu seiner Zeit glorioſe Schauspieler weit bescheidener im Auffassen der Sache, wenn auch nicht im Abschätzen der eigenen Verdienste, welcher, nach einer solchen Einnahme, gerufen sich der Worte gegen das Publikum bediente: „Ich glaube mich ihrer Unterstützung würdig gemacht zu haben" [1]).

Davon weiterhin das Ausführliche; hier wäre nur noch zu bemerken, daß Benefize-Vorstellungen dennoch förmlich von Verträgen abhängig gemacht worden sind, welche Direktionen mit Schauspielern und Schauspielerinnen, mit Sängern und Sängerinnen abschließen, woraus sich dann, und da auch Direktionen die Beiträge des Publikums weder entbehren können noch wollen, folgende Erklärung ergab: „daß ein Benefize oder eine freie Einnahme eine halb erzwungene freiwillige

Digitized by Google

Steuer sey, welche Theaterdirektionen insbesondere den wohlhabenden, schauluſtigen Gönnern der Bühne nach Gefallen auflegen" [2]).

Die Benefize-Vorſtellungen nun, von ihren verſchiedenen Seiten betrachtet, begründen zuerſt ein zweifaches Verhältniß, und zwar ein

1.) Verhältniß der Direktoren ſowohl
   a) gegen das Publikum, als
   b) gegen die Schauſpieler; und ein
2.) Verhältniß der Schauſpieler gegen das Publikum ſowohl, als gegen die ſchauluſtige Menge überhaupt, und gegen ihre Gönner insbeſondere.

Das Verhältniß der Direktoren gegen das Publikum in Rückſicht jener Benefize-Vorſtellungen hat ſich weder durch Bedingungen noch durch Verträge feſtgeſtellt, ſondern iſt ſtillſchweigend, man könnte ſagen im Wege der Verjährung, die von keinem Einſpruch unterbrochen wurde, entſtanden und geduldet. Dennoch hat dieſe Verjährung keine rechtliche Wirkung, vielmehr iſt ſie und das geſammte Verhältniß nur bittweiſe oder in heimlicher Art begründet, das Publikum keineswegs dabei um ſeine Stimme befragt, ſondern nur als eine von dem zweiten Verhältniß der Direktionen gegen die Schauſpieler abhängige Maſſe betrachtet. Denn da keine Direktion ohne Unterſtützung von Außen beſtehen kann, immer aber auch eine gewiſſe Sparſamkeit in den Ausgaben beibehalten, ſogar Gewinn von einem Gewerbe beziehen will, welches auf die Schauluſt berechnet iſt, ſo nahm ſie dieſe zu ihrem Nutzen in Anſpruch und verlangte eine außerordentliche Steuer von derſelben, welche ſie beliebig zur Ergänzung und Erfüllung ihrer anderweiten Verträge verwenden könnte. Was eigentlich ihr allein als Verpflichtung oblag, wurde auf das Publikum mit übergetragen, und das Mittelglied bildete der Schauſpieler, welcher nunmehr als ein Quaſi-Berechtigter auftrat. Und da es eine wunderliche Eigenſchaft des Menſchen iſt, weit mehr und zuverſichtlicher auf den ungewiſſen Gewinn gewiſſer Ereigniſſe zu rechnen, als daran ſich zu halten, was der gewöhnliche Lauf der Dinge mit ſich bringt, ſo war auch Menſchenkenntniß demjenigen Dirigenten gewiß nicht abzuſprechen, welcher zuerſt den Gedanken hatte, ſeinen Untergebenen, d. i. Schauſpielern, ein **Beneficium**

Digitized by Google

durch den gehofften Betrag einer Einnahme für eine Theatervorstellung zu bewilligen. Er bewahrte dadurch den Schein, als ginge dasselbe, die Wohlthat, unmittelbar von ihm aus, und theilweise nicht mit Unrecht, da er am Benefize-Abend die Beiträge des Publikums entbehrt und sie einem Schauspieler abtritt; schmeichelte aber zu gleicher Zeit der Eigenliebe des Benefiziaten durch die ihm eröffnete Hoffnung auf einen ansehnlichen, oder mehr als gewöhnlichen Gewinn, in Folge seiner persönlichen Eigenschaften und deren Anerkennung von Seite des Publikums, und ersparte eben durch diese erregte hoffnungsreiche Aussicht sich eine Mehrausgabe, die sein Etat zu tragen nicht vermocht haben würde.

Durch diese politisch-ökonomische Operation versetzte die Direktion sich selbst in die Stelle einer Mittelsperson zwischen Publikum und Schauspieler und suchte Ersteres zur Abtragung wenigstens eines Theils der Schuld zu vermögen, welche eigentlich sie vollständig zu entrichten hatte. Auf solche Art wurden nun zwei Theile die Verpflichteten, die Direktion und das Publikum, die Direktion **debite**, und das Publikum oder bestimmter die wohlhabenden Gönner der Bühne **indebite**, der dritte aber, der Schauspieler oder die Schauspielerin, befugt, die Bewilligung und Veranstaltung des Benefize zu fordern und zu betreiben vermöge eines Kontrakts von jener, und die Beisteuer oder das Benefize selbst durch das Eintrittsgeld bei einem vermehrten Besuch des Theaters durch freiwillige Mehrzahlung oder auch durch erhöhte Preise von diesem, nämlich vom Publikum.

Daraus entwickelt sich nun auch das Verhältniß des Schauspielers gegen die Schaulustigen und seine Gönner, welches er zur Sicherung und Vermehrung seiner freien Einnahme klüglich in dreifacher Weise auszubeuten sucht, indem er nämlich

1.) die Neugierde oder Schaulust aufregt;

2.) demüthig schmeichelnde Einladungen verfaßt und

3.) den möglich hohen Preis des Eintritts zu erreichen strebt.

Die Schaulust regt der Schauspieler auf durch Ankündigung neuer Stücke, oder durch seltsame Titel derselben. Es liefert einen wesentlichen Beitrag zur Kulturgeschichte dieses Standes, wenn man

Digitized by Google

aufmerksam die Wahl der Stücke zu den Benefize-Vorstellungen untersucht. Gewöhnlich ist es dem Benfiziaten anheim gegeben, was er zur Aufführung bringen will. Die Wahl des Stücks bezeugt daher seine eigene Einsicht, den Grad der Achtung für das Publikum, folglich auch den Grad seiner Bildung und seines sittlichen Gefühls. Ob er Sinn für das Bessere, Höhere, Edlere habe, ob er von gemeiner Habsucht getrieben nur die zu seinem Zwecke führenden Mittel erfaßt, wird dem ruhigen Beobachter augenblicklich klar. Wo Letztere, die Gewinnsucht, vorherrscht, schweigt jede andere Rücksicht, und so geschieht es denn auch, daß durch ein Benefize die Gunst des Publikums eben so gut verscherzt als gewonnen werden kann. Hier aber ereignen sich oft die auffallendsten Mißgriffe, und mir, vielleicht noch vielen Anderen, ist der Fall bekannt, daß ein Schauspieler, der seine Genesung von einer langwierigen Krankheit der unermüdeten Sorgfalt eines geschickten Arztes verdankte, seine Erkenntlichkeit dadurch aussprach, daß er zu der ihm von der Direktion bewilligten außerordentlichen Benefize-Vorstellung ein Stück unter dem Titel wählte: „der Wunderdoktor oder die Wunderkur", welches allerdings die Neugierde des Publikums spannte und einen zahlreichen Besuch bewirkte, die Erwartung aber allgemein dadurch täuschte, daß darin ein Charlatan und Pfuscher die Stelle eines kunsterfahrenen Arztes einnahm. Von Seite des Schauspielers war es nicht Uebelwollen oder gar Bosheit, sondern nur Spekulation auf die Wirkung des Titels, daß er ein solches Stück wählte, und selber die Kunst und Mühe seines Lebensretters parodirte. Auch liegt wohl noch die Thatsache nicht zu entfernt, daß ein anderer Benefiziat ein Stück, betitelt: „Unsinn über Unsinn," zur Darstellung brachte und, als das Publikum in der That auch Unsinn vernahm und mißbilligend darüber sich aussprach, hervortretend mit kecker Stirne erklärte: „er habe ja nichts Anderes versprochen."

Welches Gericht wäre in ähnlichen Umständen wohl über einen solchen Frevler in Athen und Rom ergangen, welches würde noch heute über ihn in London und Paris, in Hamburg u. a. O. ergehen?!

Die Captationes benevolentiae erscheinen in Einladungen, geschrieben, gedruckt, auf weißem und gefärbtem Papier, lithographirt, in

Digitized by Google

Kupfer gestochen, in persönlicher Aufwartung mit Ueberreichung von Zetteln solcher Art, eine Prozedur, von welcher insbesondere Damen, d. i. das genus femininum der Schauspieler, sich großen Vortheil versprechen, in öffentlichen Empfehlungen zur Huld und Gnade, in Lobpreisungen des kunstsinnigen Publikums, in Bezugnahme auf geleistete Dienste und in Versprechungen, in der Kunst stets besser und vollendeter zu werden. Hier blickt kein Stolz durch — der hinkt, wie bei jenem glorioſen Schauspieler, erst der empfangenen Einnahme nach — vielmehr kriechen die Einladungen im Staube, besonders bei Provinzial- und nicht stabilen Theatern, wo ein stehendes Formular vorhanden zu seyn pflegt, welches allerdings den Stämpel der Hilfsbedürftigkeit nicht verläugnen kann, oder wo, kein Mittel zu deren Abwendung unversucht zu lassen, die mit dem Benefize betheilte Person wohl gar persönlich an der Kasse den Vorsitz führt und so in der That ausgesetzt erscheint, ohne im Stande zu seyn, wie eine italienische Donna auf den Einnahme-Teller im Voraus einige Guldenstücke oder Dukaten hinzulegen, um die Großmuth der Eintretenden anzuregen.

Allein diese beiden Mittel reichten denn doch nicht ganz aus, oder sie gestatteten immer auch die Anwendung des dritten, nämlich den Versuch zur Erlangung eines möglich hohen Eintrittspreises. Freilich vergaß man dabei die Bedeutung einer Benefize-Vorstellung und überließ nicht mehr dem wohlthätigen Sinne des Publikums: ob und wie viel es über die Gebühr beitragen wollte, sondern man erhöhte eigenmächtig den Preis dadurch, daß man die Plätze als bereits bestellt und zugesagt ausgab und dessen ungeachtet die besten Plätze und Logen dem Mehr- oder Meistzahlenden zutheilte. Der Dirigens kümmerte um ein solches Treiben sich nicht, denn sein Privatvortheil war damit mittelbar verknüpft, und das Publikum zahlte halb gezwungen die Steuer, weil es seine Schaulust nicht zügeln und die zweite Vorstellung nicht abwarten wollte. Außerdem verlangt in solchen Fällen der Schauspieler die Anerkennung seiner Verdienste durch ein Hervorrufen, und da klingt es sonderbar genug, wenn man gereimte und ungereimte Sprüche über großmüthige Unterstützung hört, die größtentheils doch erzwungen **war, und von welcher Jeder ausgeschlossen ist, der nicht mehr als den**

Digitized by Google

gewöhnlichen Eintrittspreis zahlte, oder nicht zahlen konnte. Man darf aber hier im vollen Ernst behaupten, „daß die mit einer freien Einnahme Beschenkten nur darum vorgerufen werden, damit sie durch ihre Danksagung vor dem gesammten Publikum das Bekenntniß ablegen, eine wohlthätige Kollekte empfangen zu haben.“

Die Ursachen, aus welchen Benefizen bewilligt werden, sind verschieden, wie die damit betheilten Personen. Ich will dem Vorstehenden zufolge sie gleichfalls in drei Klassen theilen, die Personen aber voranstellen, weil jene, die Ursachen, dann von selbst sich ergeben.

I.) In die erste Klasse, von unten nach oben gezählt, gehören die Mitglieder der kleinen, oder auch der ambulanten Bühnen, welche oft nur einen kargen Taglohn erhalten und dadurch von selbst auf andere Erwerbquellen angewiesen sind. Diese werden am leichtesten und besten durch eine freie Einnahme befriedigt, wenn gleich von derselben dem Direktor in der Regel die Hälfte zufließt. Es wird schon darauf gerechnet, daß die dem Schauspieler verbleibende andere Hälfte durch zahlreichen Besuch und Extrasteuer immer noch den Betrag einer gewöhnlichen vollen Einnahme erreicht. Mit diesem Betrage kann der Schauspieler nun seine Schulden bezahlen, einen neuen Rock kaufen und frischen Kredit sich erwerben. Zuweilen wird vom Direktor der Schauspieler in dieser Weise auch wieder gefesselt, wenn er auf und davon gehen will. In jedem Fall aber ist der Tag einer freien Einnahme ein Festtag, an welchem geschmauset und gejubelt, der erworbene Lorbeer aber weder frisch erhalten, noch in einen Kranz gewunden wird.

In die Kategorie der solchergestalt begünstigten Kleinschauspieler kann man auch die Mitglieder größerer Bühnen, jene Großschauspieler, setzen, die am Ende kein weiteres Verdienst behaupten, als eine lange Reihe von Jahren einem und demselben Theater gedient zu haben, und welchen eben darum der Anspruch auf eine freie Einnahme, als außerordentliche Zubuße, vergönnt wird. Gewöhnlich aber bleiben dann die Logen leer; denn die Person ist mit ihrer Leistung nicht mehr an der Tagesordnung, mithin auch keine Anlockung vorhanden zur außergewöhnlichen Theilnahme und Beisteuer. Derlei Benefiziaten

Digitized by Google

klagen alsbald über Mangel an Unterstützung, an Kunstsinn und Kunstschätzung, offenbar mit Unrecht. Die Begünstigung einer alten Form ist nämlich niemals zu erwarten, und leider unterliegt die Form der schauspielerischen Darstellung dem Wechsel der Zeit, wie die Mode. Von Seite der Billigkeit aber stellt das Verhältniß sich anders. Denn ist die Benefize-Vorstellung der Endpunkt des theatralischen Wirkens, dann sollte das Publikum sich allerdings der vergangenen Leistungen erinnern und seine milde wohlthätige Hand aufthun und ein Opfer nicht scheuen, gleichsam zum Dank dafür, daß ein unscheinbar gewordenes Talent einem frischen Platz gemacht hat. Unglückseliger Weise aber ist das Publikum eine Vielheit und einem steten Wechsel unterworfen, während der Schauspieler als eine vereinzelte Person auf der Bühne stand und bei seinem Abtreten vielleicht nur noch von einem kleinen Theil jener Zuschauer gekannt und begrüßt wird, die ihn in seiner früheren Virtuosität zu sehen Gelegenheit hatten.

Dies ist das Geschick und auch der Fluch, von welchem alle, selbst die ausgezeichnetsten Produktionen ereilt werden, die kein eigenes selbstständiges Leben haben, und deren Geburtsstunde auch die ihres Hinsterbens ist.

II. Die zweite Klasse besteht aus Mitgliedern größerer Bühnen, die einen gewissen Grad der Eminenz in ihren Darstellungen besitzen, die Gunst des Publikums errungen oder erschlichen haben und sich der Direktion für unentbehrlich halten. Von diesen Leuten hört man nicht selten die sinnlose Aeußerung, daß die Leistungen eines Künstlers nicht zu erzwingen sind, weil die Kunst frei geübt werden müsse. Sie vergessen und verkennen mit Absicht, daß sie durch abgeschlossene Kontrakte sich zu persönlichen Leistungen verpflichtet haben, und die Ausübung ihres Geschäftes keine Willkür gestattet. Man sollte es kaum für möglich halten, daß Personen, die in ihrem theatralischen Verhältnisse ohnehin schon unverhältnißmäßige Summen beziehen, durch Weigerungen und Winkelzüge aller Art irgend eine Verlegenheit ihrer Direktion benützen, sich die Vortheile einer freien Einnahme anzueignen. Leider setzen die Direktionen einer solchen nichtswürdigen Brandschatzung in der Regel keinen kräftigen Widerstand entgegen

Digitized by Google

und steigern dadurch selber die unverschämten Forderungen aus Rücksichten mancherlei Art, zu deren Beseitigung nichts, als ein ernster Wille, nöthig gewesen wäre.

Diese eminenten Mitglieder einer Bühne behandeln demnach die Benefizen lediglich wie eine Finanzspekulation und bedienen zu deren glücklichen Durchführung sich selbst der unredlichsten Mittel. In solcher Beziehung schließen sie vorzüglich gern anderweitige Kontrakte, verschaffen sich Engagementsbriefe mit glänzenden Anerbietungen, lassen, indem sie die Ferien zu sogenannten Kunstreisen benützen, ihre hohen Verdienste um die Kunst, ihre Meisterschaft und Genialität der Darstellung in Tagesblättern lobpreisen, und treten dann nach der Rückkehr mit Bedingungen auf, deren Endpunkt gewöhnlich die Bewilligung einer freien Einnahme ist. Und ein solches ertrotztes oder erschlichenes benesicium wird außerdem noch wie ein errungener Siegerkranz, wie eine öffentliche Anerkennung ausgezeichneter Verdienste angesehen und ausposaunt.

III. Die dritte Klasse schließt als Benefiziaten jene vornehmen reisenden Schauspiel- und Singkünstler in sich, welche mehrjähriger Uebung zufolge das Benefize-Geschäft systematisch bearbeitet und ihren tiefer stehenden Kollegen mit der Fackel der Aufklärung vorgeleuchtet haben. Diese Zugvögel sind es eigentlich, welche in der vorbedungenen freien Einnahme ein Maximum für ihre Darstellungen, gleichsam als eine billige Zulage ihres bereits stipulirten Honorars, aufzufinden wußten. Man nennt sie auch Gäste, Gastirende, welches sagen will, daß sie ihre gastfreundschaftlichen Wirthe aus reiner Erkenntlichkeit noch besteuern und mit dem Gewinn von dannen ziehen. Wir haben davon Beispiele aller Art erlebt. Wohl ist die Gastfreundschaft eine schöne Sache, der Gast aber muß ihrer sich auch würdig zeigen. Hier im Schauspielwesen ist jedoch besonders noch erforderlich, daß der Gast eine entschiedene Kunstfertigkeit besitze, die entweder zum Muster und Vorbilde dienen, oder den Ausschlag geben könne, ob die Gastfreundschaft aufhören oder in ein Familienband sich verwandeln soll. In jedem anderen Falle ist die Gastfreundschaft Verschwendung; denn Benefizen, deren Bewilligung jenes Ziel nicht zu erreichen strebt, sind ganz

Digitized by Google

unzweckmäßig, indem sie, den pekuniären Verlust abgerechnet, auf die Mitglieder der Bühne nicht den geringsten Einfluß üben und bei den Zuschauern nur eine verworrene, unbestimmte Erinnerung zurücklassen, die gar bald von der Manier des stabilen Schauspielers vollends verwischt wird. Aus diesem Gesichtspunkte sollten Gastrollen überhaupt beurtheilt werden und wenn man sie der Abwechselung wegen gestattet, so verweigere man doch die freie Einnahme, falls man aber bei einer Bewilligung derselben den dauernden Besitz des Gastes zur Absicht hat, so verlange man, daß dieser nicht ausschließlich auf seinem eingeübten Paradepferde sich herumtummle, sondern auch ein frisches Pferd besteige, d. i. in einer neuen, ihm zum Einlernen gegebenen Rolle sich produzire.

Untersucht man endlich die aus den Benefizen hervorgehenden Folgen, so bietet gleichfalls sich ein dreifacher Gesichtspunkt der Beurtheilung dar, nämlich die Beziehung auf

a) das Publikum,
b) die Direktion und
c) den Schauspieler.

Für jede von diesen drei Klassen sind sie nachtheilig und schädlich.

Bei den meisten Theater-Anstalten ist nämlich das Publikum der allein gebende Theil. Es befördert daher nicht nur die Sache, sondern hält sie auch aufrecht. Als gebender und erhaltender Theil beweiset es seine Nachsicht schon dadurch, daß es den Eintrittspreis, oder seinen Beitrag, unmittelbar nicht selbst bestimmt, sondern dessen Bestimmung von den Theaterunternehmern sich gefallen läßt. So ist das Besuchen der theatralischen Vorstellungen auch an sich schon ein beneficium, ohne welches sämmtliche wandernde Truppen und kleinen Theater gar nicht, die größeren, selbst Hoftheater, nur bedingungsweise und beschränkt bestehen könnten. Das Publikum thut indeß noch mehr; es sichert den Unternehmer für seine Vorauslagen durch eine Vorausbezahlung des Eintrittsgeldes, in der Theatersprache Abonnement genannt, ohne einen weiteren Vortheil davon zu haben, als eine gewisse Zahl von Vorstellungen, mögen diese beschaffen seyn wie sie wollen, zu einem etwas geringeren Preise, als dem gewöhnlichen, besuchen zu können. Legt nun

Digitized by Google

der Theaterunternehmer, welcher von dem **beneficium** des Publikums ohnehin schon seinen Unterhalt bezieht und seine Truppe zu bezahlen in den Stand gesetzt ist, an gewissen Tagen dem Publikum noch die Verpflichtung auf, jene Vorausbezahlung zu beseitigen und den gewöhnlichen Eintrittspreis zu entrichten, **Abonnement suspendu**, so entsteht eine Mehrausgabe, die leicht zu einem besseren Zweck hätte verwendet werden können, zumal bei einigen Theatern die Bewilligung freier Einnahmen zu einem wahren Mißbrauch geworden ist. Um Einzelne zu begünstigen wird hier die Gutmüthigkeit Vieler gebrandschatzt. Ist aber eine Theateranstalt von Ständen, Kommunen oder dem Staate gegründet, so ist auch schon der Beitrag ausgemessen und jede willkürliche Erhöhung ein Eingriff in die bestehende Norm. Das Unrechtliche erscheint hier hauptsächlich in dem Umstande, daß ein **beneficium** ohne Zuziehung Derjenigen, die es leisten, verabredet und zugestanden wird, und die bloße Ankündigung oder Einladung hinreicht, es in Ausführung zu bringen. Es kann daher nicht behauptet werden, daß Niemand Unrecht geschehe, weil es von dem Belieben eines Jeden abhänge, daran Theil zu nehmen; vielmehr liegt allerdings ein Unrecht darin, daß Abonnenten nach Belieben des Theaterunternehmers von dem Besuch einer Vorstellung ausgeschlossen werden, wenn sie nicht das bestimmte Eintrittsgeld nachzuzahlen sich entschließen, und andere Personen mehr als gewöhnlich zu zahlen genöthiget sind, wenn sie sich nicht mit den minder guten Plätzen begnügen wollen. Darum verlieren Benefizen ihre eigenste Natur und arten in Zwangssteuern aus, welche das Publikum im Allgemeinen und die Abonnenten insbesondere zu tragen haben.

Einen nicht minderen Grad der Schädlichkeit äußern die Benefize-Vorstellungen auf die Direktionen. Abgesehen von jenem, im Eingange erwähnten, immer aber unbedeutenden Vortheile, den eine Direktion bei der Bewilligung einer freien Einnahme allenfalls an der Gage des Schauspielers gewinnt, setzt sie sich außer Stand, den richtigen Maßstab für Einnahme und Ausgabe zu treffen. Mit Ausnahme des Unternehmers einer italienischen Operngesellschaft, der seinen eigenen, auf ganz anderen Verhältnissen beruhenden Kalkul hat, und einiger

Digitized by Google

Hoftheater, die außerordentliche Fonds und keine oder doch nur wenige Benefizen auf ihrem Etat haben, ist für die übrigen Direktoren der Betrag des Abonnements und des gewöhnlichen Eintrittes zum ordentlichen Betriebe ihres Gewerbes in vielen Fällen nicht einmal hinreichend, und ihre Verlegenheit wächst in dem Maße, wie sie gezwungen werden, zur Ergänzung kärglicher Gagen jene Benefizen zu bewilligen.

Bei einer solchen Manipulation geht jedoch nicht bloß großen Theils die Einnahme des Abends verloren, an welchem die Benefize-Vorstellung Statt findet, sondern die Direktion geräth wohl auch noch in Gefahr, und dies ist für sie das Schmerzlichste, der ungeschickten Wahl des theatralischen Stückes wegen, den größten Theil ihrer auf die scenische Ausschmückung verwendeten Kosten einzubüßen. Ohne Benefize hätte sie doch die Einnahme der *ersten* Vorstellung, welche in der Regel die ergiebigste ist, bezogen und darin wenigstens für ihre Auslagen einen Ersatz gefunden, den sie jetzt entbehren muß. Zur Vermeidung dieses Uebelstandes und da es hier im Grunde nur darauf ankommt, daß dem Schauspieler eine Zulage gegeben wird, nicht auf den Titel, unter welchem es geschieht, so schlage eine Direktion den Durchschnittspreis der freien Einnahme zur Gage der Schauspieler und zahle denselben an einem bestimmten Tage aus, der alsdann auch zu einem Festtage erhoben seyn wird. Sie wird alsdann im Stande seyn, eine festere Berechnung über Haben und Sollen anzulegen, und weniger von Launen und Zufälligkeiten abhängig seyn, welche von Seite der Schauspieler bei der Hoffnung auf eine ergiebige freie Einnahme niemals fehlen und nie fehlen können, da eine solche Hoffnung die ihnen gleichsam zur Natur gewordene Eitelkeit zur Grundlage hat. Die Kasse aber erleidet hier keinen Verlust; denn was sie zahlt, hat sie bereits vereinnahmt, und außerdem weiß sie, daß und wie viel sie zu zahlen hat. Auch sind der Beispiele schon mehre vorhanden, daß von den Schauspielern selbst die *Garantie einer Einnahme* verlangt wurde, indem sie deren muthmaßlichen oder beliebigen Betrag bestimmen und von der Direktion verlangen, daß sie denjenigen Theil ergänze, welchen die Kasse-Einnahme an dem ganzen Betrage vermissen läßt. Auf diese Weise stellt ein Schauspieler seine Zulage sicher, falls ja die Schaulust

Digitized by Google

und die Großmuth des Publikums nachließen. Warum ſollten Direktionen nicht Aehnliches thun? — Aus einem im ſteten Schwanken begriffenen Etat der Einnahmen und Ausgaben entſtehen jene unzähligen Verwirrungen, welche auf die Geſchäftsführung den nachtheiligſten Einfluß äußern, vom lauernden Auge des Bühnenkünſtlers alſogleich erſpäht und zum eigenen Vortheil benutzt werden. So kehren dann in nächſter Folge die Verhältniſſe ſich um, und Jener, welchem das beneficium erzeigt iſt, glaubt ſich in der Lage, Demjenigen, der es ihm bewilligte, durch ſeine Dienſtleiſtungen ein beneficium zu gewähren.

Daher iſt bei Schauſpielern immer auch nur von Rechten die Rede und nie von Pflichten, und wenn, wie öfter, dazu noch die Behauptung tritt, „daß eine Schauſpieler-Geſellſchaft ſchwerer zu befehligen ſey als eine Armee," ſo liegt der Grund von Jenem und Dieſem lediglich in der Zerrüttung der ökonomiſchen Verhältniſſe und in der größtentheils daraus ſich ableitenden verderblichen Nachgiebigkeit der Direktionen. Es iſt ſchon früher bemerkt, daß für Theatermitglieder nur der kategoriſche Imperativ erſprießlich iſt, und jede Direktion, welche bei richtiger Gagenzahlung Ordnung und Strenge übt, kann ſicher darauf rechnen, daß alle Theile ruhig und leicht ſich bewegen und die Bühnenſpieler ſogar die Maske der Ordnungliebenden tragen oder, mit anderen Worten, die Rolle anſtändiger Leute ſpielen werden, weil ſie dieſe Rolle ſpielen müſſen. Nur begehe doch ja keine Direktion die unverzeihliche Thorheit, einen in gerechte Ungnade Gefallenen wieder zu Gnaden anzunehmen.

Eine andere, beinahe noch ſchädlichere Art von Benefizen iſt für einige Direktionen das ſogenannte Spielhonorar, oder diejenige beſondere Belohnung, welche ein Schauſpieler bezieht, ſo oft er eine Rolle liefert. Dieſe Einrichtung iſt ein wahrer Ruin für die Kaſſe, die dadurch in einen immerwährenden Zuſtand der Ungewißheit verſetzt wird. Wollte man auch zugeben, daß jene Maßregel geeignet ſey, die häufigen eingebildeten oder vorgeſchützten Unpäßlichkeiten und Krankheiten der Schauſpieler zu beſeitigen, ſo bleibt es doch immer armſelig, ein gemeines Intereſſe zum Hebel einer hochgeprieſenen Kunſt zu machen. Auch erſcheint das Mittel in dieſer Beziehung völlig unnütz,

Digitized by Google

denn es kann wohl das Rollenliefern befördern, nicht aber die theatraliſche Darſtellungskunſt. Im Gegentheil gibt ſich die Abweſenheit aller Künſtlerſchaft in dem Umſtande kund, daß man eines Spielhonorars als einer ſinnlichen Anreizung bedarf, eine ſogenannte künſtleriſche Thätigkeit hervorzurufen. Das Künſtleriſche geht hier im Handwerksmäßigen unter. Oft ſteigt ein dergleichen Spielhonorar zu einer ſehr bedeutenden Höhe und bewirkt nicht nur, daß Baſſiſten Tenorpartien ſingen *), ſondern gewiſſe Perſonen auch, die gerade an der Tagesordnung ſind, ſich in den Beſitz der verſchiedenartigſten, ihrer Individualität wenig zuſagenden Rollen ſetzen. Wer aber Spielhonorare empfängt, bedarf keiner beſtimmten Gage, und wer dieſe für ſeine Leiſtungen bezieht, kann keinen Anſpruch auf Spielvergütungen machen. Soll deſſen ungeachtet hier eine Zulage Statt finden, dann verfahre man in gleicher Weiſe, wie bei den freien Einnahmen.

Dadurch wird man ebenfalls den verderblichen Folgen begegnen, welche endlich die Benefizen für den Schauſpieler ſelbſt haben.

Wer keine Ordnung in ſeinen ökonomiſchen Verhältniſſen bewahrt, ſteht mit ſeiner Moralität auf ſandigem Boden. Dieſer Satz greift überall durch und ganz beſonders in der Ausübung freier Gewerbe. Ich habe ſchon vielfältig darauf hingewieſen, daß Sittlichkeit der ſchauſpieleriſchen Exiſtenz faſt unentbehrlich ſey, und daher auch alle Mittel in Bewegung geſetzt werden müſſen, ſie herbeizuführen und feſter zu begründen. In Beziehung auf die Benefizen iſt nur der am ſicherſten zum Ziel führende Weg „die Entziehung aller unbeſtimmten Einnahmen.“ Der Leichtſinn verführt nicht bloß talentvolle Wüſtlinge, in ihrer Lebensweiſe zu beharren, ſondern die Unbeſtimmtheit der Einnahme bewegt ſogar gute Menſchen, die Rechnung ohne den Wirth zu machen und einen möglich wahrſcheinlichen Betrag als die Norm einer gewiſſen Einnahme in Anſchlag zu bringen. Wem eine Benefize-Vorſtellung zuſteht, ſündigt in der Regel auf dieſelbe im Voraus und verweiſet ſeine Gläubiger zur Geduld bis zum Erſcheinen des glücklichen Tages. Allein es iſt noch kein Beiſpiel bekannt geworden, daß irgend ein Benefiziat ſeine Angelegenheiten dadurch geordnet hätte, wohl aber weiß man, daß nach wenigen Tagen und nach vollbrachten

Digitized by Google

unbedeutenden Stückzahlungen die Verlegenheit von Neuem sich eingefunden hat, und abermalige Vertröstungen und Anweisungen auf eine glücklichere Zukunft ertheilt sind. Und dieses stete Hin- und Hertreiben in einer chaotischen Unordnung ist das Grab der Moralität. Es veranlaßt und nährt Launen, Mißmuth, Unzufriedenheit mit sich, mit den Vorgesetzten, mit dem Publikum, von welchem man glaubte, eine größere Beisteuer erwarten zu dürfen; erschwert das eigene Weiterschreiten, führt zu Klagen über Mangel an öffentlichem Kunstsinn und zu allen jenen Verirrungen, welche wir täglich einem Vereine von Personen zum Vorwurf machen hören, der doch seinem Geschäfte nach einen sittlichen Gehalt zu erstreben verpflichtet ist.

So hat auch die dunkle oder klare Idee Desjenigen, welcher Benefizen in der Absicht einführte und begünstigte, damit der Schauspieler angeeifert werde, thätiger zu seyn und die Gunst des Publikums zu erwerben, davon aber gleichfalls einen Lohn einzuernten, den Zweck gar nicht, oder doch nur in höchst seltenen Fällen sehr unvollkommen erreicht; vielmehr scheint das Alles bloß auf oberflächliche, mit dem Wesen einer wahren Kunst unvereinbare Spekulationen angelegt gewesen zu seyn. Deshalb belohne man, wo Talent und Fleiß hervorragen, auf eine schicklichere Weise und verschmähe Gebräuche, die in ihrer Ausartung, der sie stets anheimfallen müssen, für Publikum und Direktion eine Last, für Schauspieler insbesondere aber schädlich und unheilbringend sind.

Anmerkungen.

[1]) Dramaturgischer Beobachter. Wien, 1813.

[2]) Thalia, Zeitschrift. Wien, 1818. Nr. 56 u. a.

[3]) Ist Thatsache. Der Bassist erhielt für jede Tenorrolle 25—30 fl. C. M.

Digitized by Google

VII.

Wie verhält sich der Schauspieler, als Beurtheiler theatralischer Werke, zum Dichter?

Das Verhältniß des Schauspielers zum Dichter ist, wie bereits früher dargethan, durchaus von untergeordneter Art, und dennoch bemerken wir, daß fast überall Schauspieler die Richter der zur Aufführung bestimmten Dichterwerke sind. Dieser Gebrauch scheint sich aus der Zeit der extemporirten Stücke herzuschreiben, wo Direktoren und Schauspieler gemeinschaftlich die Rolle des Dichters übernahmen, und später ist derselbe wohl durch die Voraussetzung genehmigt, daß Personen, welche fast täglich auf der Bühne stehen, am besten auch wissen können, was für die Bühne tüchtig sey. In so fern dabei lediglich vom Effekt, von der theatralischen Wirkung die Rede ist, mag das immer noch hingehen; allein über den Geist eines Dichterwerks zu urtheilen, über die Wirkung, die es auf Bildung und Kunstgeschmack äußern kann, erfordert mehr, als bloße Bühnen-Breter-Kenntniß, und setzt selbst ein dichterisches Gemüth voraus. Daß die Schauspieler ein solches sich anmaßen, entnehmen wir schon daraus, daß sie sich das Prädikat „dramatische Künstler" beilegen; indeß glaube ich doch, daß einige Bemerkungen hinreichen dürften, diesen Irrthum zu berichtigen.

Bei den Griechen war die Beurtheilung des Dichterwerks dem Schauspieler nicht Preis gegeben. Dieser stand, wie wir gesehen haben, in einer mehr als untergeordneten Stellung. Fünf durch Einsicht und den Ruf der Rechtschaffenheit ausgezeichnete Richter entschieden nach abgelegtem Eide, gegen alle Kabalen, Faktionen und freundschaftliche Verwendungen taub zu seyn, über die Wahl der aufzuführenden Stücke und schützten solchergestalt selbst den Dichter, aus Liebe zum Ruhme zweideutige Schritte zu machen.

Diese Einrichtung, bei der es dennoch nicht immer ganz unparteiisch zuging (**Athenaeus Deipnosoph. l. 8; Sam. Petiti Miscell. Lib. I. Cap. 6.**), ist bei uns, wo das Schauspiel ganz anders

Digitized by Google

als bei den Griechen betrachtet und behandelt wird, nicht nachzuahmen. Auch fehlen uns die Aediles der Römer, mithin müssen wir, wenn die dramatische Kunst in Ehre und Würde bleiben soll, für dieselbe einen anderen Richterstuhl erwählen, als der hölzerne Thron der Schauspieler ist.

Die Erfahrung aller Zeiten lehrt, daß eine verbesserte Stellung der Schauspieler nur vom Dichter ausgehen kann. Ich will hier die Bühne der Alten, ihrer Eigenthümlichkeit wegen, unberücksichtigt lassen und nur darauf hinweisen, daß, als Moliere in Frankreich eine neue Bahn brach und allen jenen Widerstand fand, der aus Gewöhnung an frühere Erzeugnisse zu entstehen pflegt, er sich dennoch nicht irre machen ließ, weder dadurch, daß sein Misanthrop vom Publikum verworfen, noch daß dieses Stück von den Schauspielern widersinnig genannt wurde. Er erforschte vielmehr und erkannte die Richtung des Kunstgeschmacks des Publikums, befriedigte dasselbe durch die Posse „der Arzt wider Willen," erhob seine Schauspieler und entzog das Theater dem bisherigen Zustande der Kindheit.

Was aber den Dichter bestimmt, einen neuen Weg einzuschlagen, wie eine Nation bereits vorbereitet und gestimmt seyn müsse, ebenfalls diesen Weg zu betreten, und wie Beides hier sich gegenseitig bedingt, ist schon früher erörtert.

Niemand wird indeß bestreiten, daß eine bessere dramatische Poesie auch jedesmal bessere Schauspieler gezogen hat. In Frankreich können wir die Rechnung mit Moliere, in England mit Shakespeare beginnen [1]). Erst mußten Shakespeare, Johnson, Beaumont, Fletscher, Dryden, Addison und More gewirkt haben, bevor von einer Nationalbühne in England die Rede seyn konnte. Die Geschichte bewahrt keine Namen ausgezeichneter Darsteller bis in die Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts. Erst mit dem Enthusiasmus des Volks für die Werke seiner Dichter erhob sich die Bühne, und die größten englischen Schauspieler Quin, Wrougton, Foote und Garrik begegneten sich in einem Zeitraum, welcher die Darstellung jener Werke, nicht anderer, mit Ungestüm forderte. Mit des Trauerspieldichters Book Ableben (1783) ging die dramatische Dichtung wieder abwärts; die Werke

Digitized by Google

eines Hill, Horne, Glover, Mablet, Murphy, Cumberland u. A. ſtehen weit jenen ihrer Vorgänger nach, und wie die Dichtung verſchlechterte ſich auch die Darſtellung. Wenn in neuerer Zeit Kemble und ſeine Schweſtern, die Siddons und Cooke die einbrechende Dämmerung zu erhellen ſchienen, ſo war ihr Bemühen von keiner Dauer und konnte auch von ihren Nachfolgern nicht fortgebildet und wirkſamer geſtaltet werden.

Was aber hier in England ſich ereignete, wiederholt in ganz gleicher Weiſe ſich in allen Ländern.

In welchen Werken haben Baron, Dufresne, Grandval, Preville, Le Kain, Molé, Clairon, Dumesnil, Raucourt, Talma und die Mars ihren theatraliſchen Ruhm erworben und behauptet? In welchen Darſtellungen zeichneten ſich aus Schröder, Iffland, Brockmann, Koch, Krüger, Eßlair, die Rooſe, Wolf, die Sophie Schröder und andere deutſche Schauſpielerinnen? Warum haben die Franzoſen überhaupt eine größere Anzahl guter Schauſpieler aufzuweiſen? Liegt der Grund nicht offenbar in der minderen Wandelbarkeit ihres Bühnen-Repertoirs, in der häufigeren Darſtellung der Meiſterwerke ihrer Dichter? Können flache gehaltloſe Trauerſpiele, Zauberſtücke und Thierkomödien einen Schauſpieler zum Virtuoſen bilden, und iſt nicht die Alltäglichkeit oder die Miſere der meiſten dramatiſchen Stücke und ihr ſchnelles Dahineilen von der Bühne zur Vergeſſenheit eine Haupturſache, daß die Schauſpieler faſt aller Theater auf Einer Linie ſtehen, faſt keiner mehr als Muſterbild gilt, und doch faſt alle als ausgezeichnete Künſtler belobt und bekränzt werden, ungeachtet der Nichtigkeit und Erbärmlichkeit ſo vieler?!

Davon, daß Schauſpieler bei Beurtheilung der Dichterwerke an dieſe ihre Abhängigkeit gar nicht denken, vielmehr ein umgekehrtes Verhältniß annehmen, geben hauptſächlich die Gründe Zeugniß, welche Mlle. Clairon in ihren Memoiren über das Recht der Schauſpieler zu jener Beurtheilung vorgetragen hat, und die ich hier in Erwägung ziehen will, aus dem Grunde, weil die geſammte Sippſchaft der eingebildeten Schauſpieler ſie noch heutzutage als Hauptlehren anerkennt und gegen dramatiſche Dichter geltend zu machen ſtrebt. Sie ſind etwa folgende:

Digitized by Google

1) „Ungefähr zwei Jahre vor meiner Entfernung vom Theater" (1765), hebt sie an, „habe ich die Rottirung (!) einiger Schriftsteller entstehen gesehen, welche dem Urtheil der Schauspieler sich entziehen wollten. Diese Anmaßung, über das Vermögen und den Willen einer Gesellschaft gebieten zu wollen, ohne welche der dramatische Schriftsteller im Grunde nichts wäre (?), war eben so ungerecht als erniedrigend. Corneille, Racine und Voltaire haben keinen anderen Gerichtshof verlangt."

Also ohne Schauspieler wären dramatische Dichter im Grunde nichts?! Das konnte nur eine französische Mademoiselle behaupten, welche Geoffroy also charakterisirt [2]): „**la très haute et très puissante Comédienne Hippolite Claire de Legris de la Stude Clairon, getauft in einem Carneval par un Arlequin et un Gille,** deren Vorliebe zur Komödie und ihr Abscheu vor der Arbeit vielleicht aus diesem Umstande zu erklären ist, und welche, sonderbar genug, auf dem **Théâtre des Arlequins et des Gilles**, d. i. auf dem Theater der italienischen Volkskomödie, zuerst erschien." Wie dramatische Dichter jene Behauptung mit dem vollsten Rechte gegen die Schauspieler kehren und geltend machen können, ist bereits im Vorstehenden sattsam erwiesen. Die Dichter geben den Komödianten Nahrung und Bequemlichkeit, ohne alle Rücksicht, ob ein Theater von einem Direktor oder von einem Schauspieler-Verein, wie jenes, bei welchem zu dienen Mlle. Clairon die Ehre hatte, geleitet wird. Bei weitem mehr Menschenverstand, als die Theaterkönigin Clairon, bewies ein anderer Schauspieler in jenen doppelsinnigen Versen:

»Puisque Corneille est mort, qui nous donnait du pain,
Faut vivre de Racine, ou bien mourir de faim.» [3])

weil Schauspieler im eigentlichsten Sinne ohne Dichter verhungern müßten, wenn sie Zeitalter und Nationen nicht gänzlich umzugestalten und zur extemporirten Komödie rückzukehren vermögen.

Die eben erwähnten Dichter haben aber auch keineswegs den Gerichtshof der Schauspieler als die oberste Instanz anerkannt und sich ohne Weiteres seinen Aussprüchen unterworfen. Denn Racine sagte zum Schauspieler Baron ganz trocken: „**Baron, je vous ai fait**

Digitized by Google

appeller à l'assemblée pour prendre un rôle dans ma pièce, et non pour me donner des conseils" *), und von Voltaire ist es bekannt, daß er wüthend wurde über die Art, wie Le Kain ihm die Rolle des Gengiskan vorspielte, und der Mlle. Dumesnil auf die Aeußerung: „Man muß den Teufel im Leibe haben, um den Ton (als Merope) zu erreichen, zu dem Sie mich heraufstimmen wollen," sehr gelassen erwiederte: „Getroffen, den muß man in allen Künsten im Leibe haben, um Virtuose zu werden." Corneille scheint nicht Willens gewesen zu seyn, mit den Schauspielern zu hadern, indeß beweiset die Rückwirkung, welche die Aufführung seines Polyeuct auf die Schauspieler ausübte, auf's Entschiedenste, wie wenig diese sich über den Dichter erheben dürfen, indem sie vielmehr ihre gesammte Würde von ihm entlehnen. Von der Aufführung jenes Trauerspiels an gerechnet erhielt die Schaubühne auch in den Augen noch ängstlicher Personen eine größere Achtung, die Schauspieler selbst wurden günstiger beurtheilt, und Ludwig XIII. begnadigte sie mit dem bekannten Dekret, dem zufolge das Komödienspielen nicht mehr zur Infamie gereichen sollte, wenn die Vorstellungen von allem Schmutz u. dgl. rein blieben.

Diesen wichtigen Dienst, die Befreiung von der Makel im bürgerlichen Leben, verdankte also der Schauspieler dem Dichter, und dieser erscheint demnach in Beziehung auf jenen als Herr nnd Gebieter über seine künstlerische und bürgerliche Existenz.

Der besseren Uebersicht wegen fasse ich nun die übrigen Gründe der Mlle. Clairon kurz zusammen und lasse sie nach einander folgen. Zuvörderst gibt sie zu:

2) „Daß Schriftsteller, welche für die Bühne arbeiten, sehr oft Recht haben, mit ihren Richtern unzufrieden zu seyn, meint aber, daß es ungerecht sey, sämmtliche Schauspieler als ungültige Richter zu verwerfen, mithin nur zu verlangen wäre, daß nicht alle als Richter anerkannt würden. Ohne Schonung für Alter, Geschlecht, Rollenfach, Gönnerschaft und für das Recht (?), welches dem Unwissenden erlaubt, eine eben so entscheidende Stimme, wie der Aufgeklärteste zu haben, wünscht sie, daß man einen Senat (!) von zehn bis zwölf Schauspielern erwähle, deren Geschmack, Wissenschaft und Erfahrung am

Digitized by Google

meiſten anerkannt wäre, um ſie zu Richtern aller wichtigen Geſchäfte zu machen. Dort müßte man vorleſen und in der Stille dieſer Geſellſchaft könnte man Rathſchläge ertheilen, Verbeſſerungen vorſchreiben (!) und Gründe zu abſchlägigen Antworten geben."

3) „Das Recht, die Schriftſteller zu beurtheilen, welche für die Bühne ſchreiben, macht es dem Schauſpieler zur Pflicht, ſich alle diejenigen Kenntniſſe zu erwerben, die ihn in den Stand ſetzen können, ein Urtheil zu fällen. Auf eine einzige Vorleſung hin über das Verdienſt eines Werks abzuſprechen, das wohl ein Jahr Arbeit gekoſtet hat, ſind tiefe Kenntniß der Regeln und Wirkungen des Theaters, ein geübtes Ohr, ein ſicherer Geſchmack, feiner und aufmerkſamer Verſtand noch nicht hinreichend; man muß die Götterlehre, die Geſchichte, die Erdbeſchreibung, die Sprache verſtehen, man muß alle Dichtungsarten und alle alten und neuen romantiſchen Schriftſteller kennen. Erſt dann kann man fühlen, ob der Dichter aus Zeiten, Orten und Charakteren Vortheil zu ziehen gewußt habe, ob er Schöpfer, Ausſchreiber oder Nachahmer ſey? nur dann iſt erſt der Beifall (der Schauſpieler!!) ſchmeichelhaft, nur dann der Tadel erträglich, wenn man im Stande iſt, für den einen wie für den andern Gründe zu geben. Denn es iſt nicht genug, das Recht zu haben, ein Stück anzunehmen und zu verwerfen, man muß ſich auch würdig zeigen, daſſelbe beurtheilen zu können." — Endlich bemerkt ſie:

4) „So groß mithin auch die Eitelkeit des Schriftſtellers ſeyn mag, darf er doch nicht fordern, daß eine ganze Geſellſchaft ihm ihre Einſichten und Vortheile opfere; eben ſo wenig darf er glauben, daß die Schauſpieler ein Werk verwerfen werden, welches würdig iſt, das Publikum zu unterhalten, den Vorrath der Schauſpieler zu vermehren und ihre Einlaßgelder zu verdoppeln."

Dies wäre etwa der Inhalt jener Rede, welche Mlle. Clairon pro domo, für das zu ihrer Zeit dem geſammten Perſonal zugeſtandene Recht, über ein dramatiſches Werk den Stab zu brechen, gehalten hat und die doch ein wenig näher beleuchtet werden muß, damit ſie endlich aufhöre, der ſchauſpieleriſchen Anmaßung zum Schutz und Schirm zu dienen.

Digitized by Google

Allerdings haben Schriftsteller, welche für die Bühne arbeiten, nicht bloß sehr oft, sondern fast immer Recht, mit den Schauspielern unzufrieden zu seyn. Denn wer das Theater kennt, wird ohnehin wissen, daß Gönnerschaft und eine Unzahl von An- und Rücksichten gerade hier die entschiedensten Rechte üben und es schlechterdings unmöglich ist, einen Senat (das heißt doch wohl nur Versammlung?) von zehn bis zwölf Schauspielern bei irgend einem Theater der Welt zusammen zu bringen, mit anerkannter Wissenschaft, Erfahrung und mit Geschmack versehen, fähig einem dramatischen Dichter Rathschläge (!) zu ertheilen, Verbesserungen vorzuschreiben und abschlägige Antworten gehörig zu begründen.

Dafür, daß derlei Senate in der That sich bilden würden, bürgt schon die Eitelkeit der Schauspieler; denn so unwissend im Ganzen auch ein Verein seyn mag, immer werden sich doch Mehre finden, welche ein Uebergewicht behaupten und alle jene Eigenschaften als ihr Besitzthum in Anspruch nehmen. Allein die Assemblee wird immer doch nur eine echt tragikomische Rolle spielen, und jene dem Dichter ertheilten Rathschläge und vorgeschriebenen Verbesserungen werden nichts weiter enthalten, als einseitige, alberne, wohl auch unverschämte Bemerkungen, wahrlich nicht entworfen in der Stille, sondern im lauten Geschwätz, in wechselnden Einwürfen, in einem Wirrwarr, auf den mit Fug und Recht jene Verse anzuwenden seyn werden, die Moliere im Tartuff der Madame Pernelle in den Mund legt:

»On n'y respecte rien, chacun y parle haut,
Et c'est justement la cour du roi Petaut.«

Ich will zwar nicht sagen, was Rousseau zu Goldoni sagte: „Die Komödianten haben nicht den gemeinen Menschenverstand; sie nehmen an und weisen ab, daß keine Seele daraus klug werden kann;" allein die schon ziemlich alte Bemerkung Mercier's *) habe ich, selbst in neuester Zeit, öfter bestätigt gefunden, „daß die Schauspieler, wenn man ihnen ein Stück von einer neuen Gattung bringt, sogleich ihr Gedächtniß zu Hülfe rufen und, falls sie keine Aehnlichkeit mit einem alten Stück finden, behaupten, es tauge nichts. Je mehr aber das neue Stück nach jenen, die sie schon kennen, zugeschnitten ist, desto besser wird

es ihnen vorkommen; wenn sie jedoch ein Schauspiel zu hoch erheben, dann ist in der Regel dessen — Fall zu befürchten."

Immer und immer spricht man gedankenlos nach, der ein dramatisches Werk beurtheilende Schauspieler müsse die und jene Kenntnisse besitzen, und in der That verlangt die Mlle. Clairon, nach ihrer Art und nach Maßgabe ihres damaligen Standpunkts, nicht gar wenig. Allein, weiset mir doch nur einige Bühnenkünstler nach, welche den dritten Theil der von ihr geforderten Kenntnisse, oder auch nur jene Eigenschaften besitzen, die sie zur Beurtheilung eines dramatischen Werkes für unzureichend hält. Wie viel besaß sie selber davon? In der gesammten Theaterwelt gibt es nicht drei Schauspieler, die ihren Forderungen größtentheils entsprechen, nicht einen einzigen, der mit allen Dichtungsarten, mit allen alten und neuen romantischen Schriftstellern vertraut wäre. Bekennt sie doch selbst die Seltenheit guter Schauspieler, weil Personen, die sich der Bühne widmen, meistens von gemeinen und dürftigen Aeltern geboren sind, und die Unmöglichkeit, sich in den Studien zu vervollkommnen, gute Lehrer und Bücher zu haben, wie auch die Gesellschaften, worin zu leben ihre mittelmäßigen Umstände sie nöthigen, ihr Talent ersticken. *)

Hierin setze ich jedoch keineswegs die Ursache ihrer allseitigen Unwissenheit, indem andere Stände die gelehrtesten und gebildetsten Personen aufzuweisen haben, deren Aeltern gleichfalls in Dürftigkeit lebten, sondern ich setze sie darin, daß diejenigen Leute, welche zum Theater treten, wenig oder gar keine Lust gehabt haben, sich früher zu bilden, diese Bildung auch nicht für nöthig erachteten, weil sie von ihnen nicht gefordert wird, und, wenn die Lust dazu sie später anwandelt, die Vorkenntnisse ihnen fehlen, oder wohl auch, in ihrer Stellung zum Theater und der Gesellschaft, die Zeit zu deren Erwerbung mangelt. Darum ist die Zahl der Unterrichteten und wahrhaft Gebildeten im Schauspielerstande so ungemein gering und wird es bleiben, so lange Theater bestehen.

Woher nun das Recht der Schauspieler, zu beurtheilen, welche Dichterwerke zur Darstellung auf die Bühne kommen? Dieses Recht beruht auf Konvenienz und Anmaßung. Die Schauspieler

Digitized by Google

behaupten, die Eitelkeit des Dichters soll nicht verlangen, daß sie ihm ihre gemeinschaftlichen Einsichten und Vortheile opfern. Warum soll denn dazu der Dichter größtentheils nicht berechtigt seyn, da die Schauspieler Einsichten nicht besitzen, dem Dichter nichts mehr am Herzen liegt, als der Beifall des Publikums, und von einem Opfer der Vortheile nicht gesprochen werden kann, weil der Beifall, den das Werk erhält, auf den Darsteller und auf die Kasse zurückwirkt. Offenbar stehen sich hier die Ansprüche zweier Parteien entgegen, zu deren Vermittelung es eines dritten Organs bedarf, von dem weiterhin Erwähnung geschehen wird.

Bis hieher ist aber der Egoismus allein der Hebel der schauspielerischen Entschließung über Annahme oder Verwerfung eines Bühnenstücks gewesen. Ließ Dufresne den **Glorieux** des Destouches nicht drei Jahre liegen, ohne seine Rolle auswendig zu lernen, und würde, hätte es bei ihm gestanden Piron's Meisterwerk: „**la Métromanie**" nicht für die Welt verloren gewesen zu seyn, da er es für unwürdig hielt, sein erhabenes Talent daran zu üben? Verwarfen die französischen Komödianten nicht **Gaston et Bayard** von Belloi, welches gedruckt ungeheuren Beifall erhielt? Weigerten sie sich nicht sämmtlich, den Polyeuct des Corneille aufzuführen, der sie später von der Infamie ihrer Profession befreite; warf nicht Einer von ihnen die Handschrift dieses Trauerspieles auf den sogenannten Betthimmel, wo sie achtzehn Monate vergessen lag und zufälliger Weise nur von einem Bedienten gerettet wurde? Und das Alles erzählen die Memoiren der Mlle. Clairon [6])!

Nöthigte nicht Cibber, gleichzeitig mit Garrik Unternehmer des Theaters in London, durch bloßen Machtspruch den Dichter Hughes, den wesentlichsten Umstand in der Belagerung von Damaskus zu ändern, und machte er dadurch nicht die Entwicklung schwach und fast wirkungslos? Schlug er nicht die Annahme des Trauerspiels „Mariane" von Fenton ganz aus; äußerte er nicht, daß der Verfasser keinen Funken Genie für die Dichtkunst habe, und wurde später nicht das nämliche Schauspiel mit großem Beifall aufgenommen?

Verwarfen die englischen Schauspieler nicht Griffith's „Schule der Lasterhaften", welche das Publikum entzückt hat; trat nicht der

Digitized by Google

nämliche Fall ein bei dem „Englischen Kaufmann“ von Kollmann, und geberdeten sich nicht zwei angesehene englische Schauspieler sehr unzufrieden, in einem Stücke lauten Beifall erhalten zu haben, wo sie erwartet hatten, ausgezischt zu werden?

Und wie irrte nicht der vielgepriesene Garrik! Er genehmigte weder den „Douglas“ von Hume, noch „die chinesische Waise“ von Murphy, noch „die Kleone“ von Dodsley [7])!

Absichtlich wähle ich die Beispiele aus der Geschichte fremder Theater, weil die Mißgriffe deutscher Schauspieler zu nahe vor Augen liegen, und jeder seine eigene Erfahrung befragen kann.

In Erwägung solcher Mißgriffe wurde rücksichtlich der französischen Bühne schon längst vorgeschlagen, zur Prüfung der Stücke für die Bühne außer den erfahrensten Schauspielern auch einige Akademiker zuzuziehen, und Cailhava empfiehlt ausdrücklich, jenen, den Schauspielern, zuvor eine bloße Skizze des Stücks zu behändigen, weil sie das Ganze in allen seinen Theilen zu durchschauen und zu erfassen nicht vermögend sind [8]).

Und diesem Vorschlage wird jeder Sachkundige beistimmen.

Wie die Sachen bei uns stehen, ist auch nicht zu erwarten, daß der ungeschickten Wahl der Theaterstücke gesteuert werde. Diese Wahl liegt nämlich entweder dem Direktor oder dem Sekretär des Theaters, entweder einem Ausschuß oder einer Regie ob. Die Ersteren ziehen dabei Letztere zu Rath, und das könnte schon hingehen, wenn jene wirklich im Stande sind, den dramatischen Werth eines Stücks, und diese die scenische Anordnung, den theatralischen Effekt, zu beurtheilen. Ist dies aber auch, wie nicht zu bezweifeln, der Fall, so machen sich doch zugleich alle jene Rücksichten geltend, welche den Dichter und den Schauspieler bestimmen, um die augenblickliche Gunst des Publikums zu buhlen. Direktor, Sekretär und der Dichter, dieser nur nachhinkend, werden die Wirkung des Bühnenstücks auf das Publikum, der Ausschuß oder die Regie in gleicher Beziehung den Erfolg gewisser d. i. Haupt-Rollen berechnen, jene das Interesse der Einnahme, diese das Interesse der Person in der Rolle zum Hauptaugenmerk machen, und

wenn beide Theile sich vereinigen, in der getroffenen Wahl alle Rechtfertigung finden.

Je mehr nun der dramatische Dichter diesen Ansichten und Motiven nachgibt, um so weniger kann er auf den Geschmack des Publikums verbessernd einwirken, wenn dazu auch eine Empfänglichkeit vorhanden wäre, vielmehr wird Theaterdirektion und Theaterausschuß Alles verwerfen, was ihrer Meinung nach dem bestehenden Geschmack nicht zusagt, d. i. wovon sich anhaltender Beifall nicht erwarten läßt. Dann aber sinkt der Dichter, der bloß nach Beifall strebt, und mit ihm sinkt wieder der Schauspieler; die Tragödie liefert Galgenkandidaten, das Lustspiel Possen und Hereréien, und der Schauspieler? Nun, den kümmert das Eine wie das Andere nicht mehr; er ist glücklich bei dem klatschenden Geräusch des Publikums. Stehen Beide doch schon auf gleicher Stufe!

Aus dem bisher Gesagten wird Jedermann leicht entnehmen, von welcher Beschaffenheit die Gründe seyn möchten, mit welchen die Weigerung, ein dramatisches Gedicht in die Scene zu setzen, gerechtfertigt werden soll. Mit der Angabe der Gründe in diesem Fall hat es ohnehin schon eine eigene Bewandtniß, und es wäre wohl anzurathen, von Seite des Dichters darauf zu verzichten. Sehr oft ist nämlich weder Direktion noch Regie über die Gründe der Zurückweisung eines Stücks im Klaren, und wenn sie es sind, dann dürfte die Angabe der Gründe ihnen eben nicht zur Ehre gereichen, weil, wie im Allgemeinen bereits angedeutet, die beiden entscheidenden Hebel „Geld und Beifall" in unzertrennlicher Verbindung sind, und das armseligste Stück, die ärgerlichste Rolle erwünscht kommt, wenn Geld und Beifall dadurch erworben werden [9]). Geht das im menschlichen Wege nicht mehr, so versucht man den thierischen, d. i. man verkleidet die Schauspieler in Thiere und läßt sie zur Schau spielen gegen bare Bezahlung, und es unterliegt durchaus keinem Zweifel, daß eine Direktion im Stande wäre, ein vollständiges Thierspiel aufzuführen, wenn sie das ernstlich wollte. Man erinnere sich nur der neuesten Zeit, der Pudel-, Affen-, Wolf- und Frosch-Rollen, und daran, daß Leute, welche in solchen Thiergestalten erschienen, sich das

Digitized by Google

Prädikat „Erste Mimiker“ beilegten, und man wird die Ueberzeugung erlangen, daß weder Direktion noch Schauspieler ein eingereichtes Thierstück zurückweisen würden, wenn von der Aufführung Geld und Beifall zu erwarten wäre. Ich will nicht verbürgen, daß Aehnliches nicht zu erwarten sey; an früheren Vorgängen fehlt es nicht, denn, das Jagdgeheul der Hunde auf der englischen Bühne unter Elisabeth abgerechnet, erschienen, als beinahe zweihundert Jahre später, 1783, im Hoftheater nächst dem Kärntnerthor in Wien „der Haushahn“ aufgeführt wurde, die Schauspieler wie Hähne und Hennen ausstaffirt, um ihre Arien gar lieblich abzukrähen und abzugackern [10]).

Wie wäre es unter solchen und den früher berührten Umständen wohl möglich, von einer Direktion oder einem Schauspieler-Verein haltbare, oder überhaupt nur Gründe über die verweigerte Annahme einer Tragödie u. dgl. zu fordern und zu erwarten!

Es ist nicht zu läugnen, daß die Einrichtung stehender Bühnen auch das Ihrige zum Verfall derselben beiträgt. Cailhava schreibt diesen den ausschließenden Privilegien der Schauspielerei zu. Die Stelle, in welcher er davon spricht, ist sehr bezeichnend: „une troupe munie d'un privilege exclusif peut dire: nous ne voulons vous donner dans le courant de cette année qu'une ou deux nouveautés, encore serez vous forcés de les prendre dans le genre, qu'il nous plaira d'adopter; une telle troupe peut enchainer le génie etc.“ [11]) Er hat vollkommen Recht; eine solche Truppe hat nicht bloß die Wahl, wie viele neue Stücke, sondern auch in welcher Gattung sie solche geben will, sie ist gleich schädlich dem Dichter und Schauspieler, nicht zu gedenken, von welcher Art und Beschaffenheit eine sogenannte freie Kunst sey, welche zu ihrem Gedeihen ausschließender Privilegien bedarf. A. W. Schlegel [12]) urtheilt nicht anders. Man ertheilt den Schauspielern, sagt er, ausschließende Privilegien, man sichert ihnen lebenslängliche Gehalte zu; nun haben sie keine geschicktern Nebenbuhler mehr zu fürchten, sie hängen nicht mehr von der wandelbaren Gunst der Zuschauer ab und sind bloß darauf bedacht, ihre Stelle wie eine Pfründe auf das bequemste zu benutzen. Wenn es hoch kommt, füge ich mit Geoffroy [13]) hinzu, so machen sie sich ein System, wählen

Digitized by Google

eine Manier und eignen sich eine Routine zu, an welche sie das Publikum geschickt zu gewöhnen wissen.

Wir dürfen nur einen Blick auf das Repertoir mancher Theater und auf die Mitglieder derselben insbesondere werfen, um diese Bemerkungen bestätigt zu finden. Zugleich aber gelangen wir zu dem überzeugendsten Beweis von dem Mangel aller Selbstständigkeit, und von einer unbedingten Abhängigkeit des gesammten Schauspielwesens, mag dasselbe von Seite des Künstlerthums, oder des Pensionssystems, oder von der Wahl der dramatischen Stücke und der Fähigkeit zu deren Beurtheilung betrachtet und erörtert werden.

Trägt die Staatsverwaltung aber Bedenken, und sie hat nach Beschaffenheit der Sache und der Personen allerdings Ursache dazu, eine freie Konkurrenz im Theaterwesen zu gestatten, so stelle man nach Schlegel's Rath die Schauspieler-Gesellschaften wenigstens unter die Aufsicht von einsichtsvollen Kennern und Ausübern der dramatischen Dichtkunst, die nicht selber Schauspieler sind. Die Bühne in Berlin hat unter Engel, die in Weimar unter Göthe nicht nur weit richtiger die Auswahl der Stücke getroffen, sondern auch Ordnung und Schule, Einheit und Harmonie, wovon die Schauspieler sonst in der Regel nichts wissen wollen, ganz anders gehandhabt, als erstere unter Iffland, oder auch die Hamburger Bühne unter Schröder, obgleich Beide, im Vergleich mit anderen Direktoren, vorzügliche Ehrenmänner im Fache waren und ein gutes Regiment zu führen verstanden. Tritt jedoch die vorgeschlagene Oberaufsicht ein, dann wird auch die Wahl der Stücke mit Umsicht erfolgen, weil vor Kenneraugen das Schlechte keine Nachsicht findet. Und da Einheit und Harmonie des Spiels, herbeigeführt durch Ordnung und Schule der Schauspieler, eine bei weitem größere und nachhaltigere Wirkung äußern, als vereinzelte Glanzrollen, so ist auch zu erwarten, daß Sinn und Geschmack des Schauspielers sich erheben, und ihm wenigstens doch ein bedeutender Schein des Künstlerthums verbleiben wird.

Wer hat nicht von jener schönen Theaterperiode in Manheim (1782—1785) sprechen gehört und nicht auch bemerkt, daß haupt-

Digitized by Google

sächlich es Schauspieler sind, die mit derselben sich brüsten? Untersuchen wir aber die Art und Weise ihres Entstehens, so erkennen wir sogleich, daß in der vorbemerkten Leitung all das Gute lag, welches nicht wie ein entflohenes unwiederbringliches Musterbild beklagt, sondern ernstlich und thätig nachgeahmt werden sollte. Iffland [14]) schildert jene Periode also: „Alle vierzehn Tage versammelte sich ein Ausschuß beim Intendanten, Freiherrn von Dalberg, berathschlagte über Verbesserung des Theaters, brachte neue Stücke in Vorschlag, las die Rezensionen über empfangene Schauspiele vor [15]), empfing Lob und Tadel über bedeutende Vorstellungen von dem Intendanten selbst verfaßt, stimmte ab über eingegangene Klagen, Vorstellungen, Vorschläge, und es war Jedermann, der auch nicht im Ausschuß, verstattet, dahin zu kommen und seine Sache selbst zu führen. Die Beantwortungen der vorhin aufgegebenen Kunstgegenstände wurden von jedem verlesen, die neue Aufgabe von ähnlichen Gegenständen wurde vertheilt und mit Vorlesung des Protokolls der vorigen Sitzung geschlossen. Die Rezensionen wurden den übrigen Mitgliedern von dem Intendanten versiegelt zugestellt; freimüthige Widerlegung war nie versagt. Dadurch entstand Haltung und Richtung im Einzelnen und Ganzen, und die Anwesenheit des Intendanten bei den Proben bewirkte eine gewisse Anständigkeit, welche den Vorstellungen alles Rauhe und Gemeine nahm, den Ton der besseren Welt einflößte und manchmal sogar Eleganz darüber verbreitete“ [16]).

Kann und soll man nun nicht mit vollem Recht allen Direktionen, die sich in der Wahl der Stücke vergreifen, die Harmonie des Spiels nicht zu erwirken wissen u. s. w., zurufen: „Gehet hin und thut ein Gleiches“, und wenn ihr solches zu thun nicht im Stande seyd, so verzichtet auf das Dirigiren und stellt andere tüchtige Leiter an die Spitze. Mit einem besoldeten Theatersekretär, oder welchen Namen er sonst führen mag, wäre er auch Dichter oder Uebersetzer, ist hier nicht geholfen; ein solcher Mann handelt doch nur im gewöhnlichen Theaterinteresse, ist er aber noch neidisch und gallsüchtig, so beseitigt er absichtlich das Gute, und Alles, was andere Dichter von ihm erlangen, ist die Rückgabe ihrer dramatischen Stücke mit verschwen-

Digitized by Google

derischer Lobeserhebung von der einen, und mit dem abgeschmackten Zusatz von der anderen Seite, daß die gegenwärtige Zeit zu deren Aufführung nicht geeignet sey.

Den ausübenden Schauspielern die Wahl der Theaterstücke überlassen, heißt den Grund zum Ruin eines Theaters, in Beziehung auf Geschmack und dramatische Kunst, legen. Unter einer solchen Direktion, bemerkte vor längerer Zeit ein witziger Kopf (ich glaube Saphir?) zwar derb aber wahr, könnte es noch dahin kommen, daß ein armer Dichter, um sein Stück auf die Bühne zu bringen, dem Direktor die Stiefel wird putzen, dem ersten Helden die Hosen flicken, der Prima Donna die Schminke reiben und am Ende in's Souffleurloch kriechen müssen!

Anmerkungen.

[1]) Originalien aus dem Gebiete der Wahrheit u. s. w. Hamburg, 1818. Nr. 126.

[2]) Geoffroy, Cours de la Littérature dramatique, T. IV. p. 496., wo auch angeführt ist, daß der Pfarrer und sein Gehilfe sie, die Clairon, in dieser Charaktermaske getauft haben.

[3]) Observations sur l'art du Comédien (von d'Hannetaire), Paris 1774. 8. p. 308, mit der Anspielung auf die Krähe, Corneille (oder auch Pflanze), und Wurzel, Racine.

[4]) Mercier, neuer Versuch über die Schauspielkunst. Leipzig, 1776. 8.

[5]) Clairon, Betrachtungen über die dramatische Kunst. Bd. 2. S. 19. ff. Die mittelmäßigen Umstände nöthigen die Schauspieler gewiß nicht, in gemeiner Gesellschaft zu leben, wohl aber das Simile Simili, Mangel an Bildung, und fehlende Neigung, sich zu bilden.

[6]) Bd. 2. S. 163, 165, 201.

[7]) Garrik's Leben, aus dem Englischen des Davies. Leipzig, 1781. Bd. 1. S. 209, 213—223; Bd. 2. S. 146.

[8]) Cailhava, l'Art de la Comédie. Paris, 1772. p. 323.

[9]) Eine hieher gehörige Frage ist im Morgenblatt, 1823, Oktober, aufgeworfen und gut erörtert.

[10]) Geschichte des gesammten Theaterwesens in Wien (von Oehler). Wien, 1803. S. 11.

[11]) L'Art de la Comédie. p. 341.

Digitized by Google

12) Deſſen Vorleſungen u. ſ. w. Bd. 8. S. 490.

13) Cours de la littérat. dramatique, T. V. p. 501.

14) Deſſen theatraliſche Laufbahn. Wien, 1799. 8.

15) Es iſt von entſchiedenem Nutzen, fähige Schauſpieler zur ſchriftlichen Beurtheilung der Stücke anzuleiten; ſie lernen dadurch urtheilen und ihr Urtheil ausdrücken. Auch iſt das eine ſchickliche Gelegenheit, ſie über die Richtigkeit ihrer Einſichten und Kenntniſſe zu belehren.

16) Sehr wahr! Der Schauſpieler empfängt faſt alle Eindrücke von Außen; er ſchafft nicht, er ahmt nur nach. In dieſer Bemerkung Iffland's liegt das offenſte Bekenntniß davon.

Digitized by Google

VIII.

Apologie des Theaters,

oder:

Wie kann das Theater zur Verbesserung des Geschmacks und der Sitten beitragen?

In dem Vorhergehenden glaube ich bereits zur Genüge darauf hingedeutet zu haben, daß von der schauspielerischen Darstellung eine Verbesserung des Geschmacks und der Sitten wohl nicht zu erwarten sey, und ich würde die oben stehende Frage vielleicht ganz beseitigen, wenn nicht von Manchem der Einwand gestellt werden könnte, daß man nur in der Wahl der Mittel gefehlt habe, und demnach erst der rechte Weg zu ermitteln sey, um auch vom Theater einen fördernden Beitrag für Geschmack und Sitten zu erwirken.

Alles, was möglicher Weise Vortheilhaftes darüber gesagt werden kann, hat der Legationsrath und Dramaturg J. Koller in einer von der Gesellschaft der Wissenschaften und Künste in Bordeaux gekrönten Preisschrift zusammengetragen, welche durch meine Vermittelung zwar bereits abgedruckt erschienen ist, [1]) nicht aber zur Kenntniß des größeren Publikums gelangte und hier um so mehr einen Platz verdient, da sie sich über die Reformation des gesammten Schauspielwesens verbreitet, welche seit Jahrtausenden gesucht, bisher aber noch nicht erreicht worden ist.

Ob Herr J. Koller die Aufgabe gelöst habe, ob die Aufgabe überhaupt zu lösen sey? wird die der Preisschrift nachfolgende Erörterung darthun. Jene aber lautet in ihrem Zusammenhange, wie folgt.

Einleitung.

Die Gesellschaft der Wissenschaften und schönen Künste zu Bordeaux hat für das Jahr 1812 die Frage gestellt:

„Wie kann das Theater zur Verbesserung des Geschmacks und der Sitten beitragen?“

und auf die beste Beantwortung derselben eine goldene Medaille von dreihundert Franken an Werth gesetzt.

Nicht die Medaille, sondern das Interesse der Frage hat mich gereizt, diese Beantwortung zu versuchen.

Wenn wir auch das Theater nicht als eine Schule der Sitten, des geselligen feinen Umgangs und der Sprache betrachten wollen, so können wir doch nicht in Abrede seyn, daß es eine öffentliche Anstalt des Vergnügens der reineren und höheren Lebensfreuden ist, welche die Fürsten an einer Tafel gleichsam mit ihrem Volke genießen (?). Und auch nur als solche Anstalt verdient die Bühne gewiß Aufmerksamkeit. Daß sie diese Aufmerksamkeit wirklich genießt, bedarf keines Beweises. Jede nur etwas beträchtliche Stadt hat ein Theater, jeder nur einigermaßen gebildete Einwohner besucht es, und alle geselligen Zirkel beweisen oder üben ihre Urtheilskraft an demselben. Die oben aufgestellte Frage selbst ist ein neuer Beweis der Aufmerksamkeit, welche man in unseren Tagen dem Theater gewidmet hat. Die Gesellschaft der Wissenschaften und schönen Künste zu Bordeaux hat sich schon durch die Aufstellung der Frage ein Verdienst um den Staat erworben (?). Glücklich derjenige, dem ihre Auflösung gelingt.

Statt aller unnützen Tiraden werde ich nur die Hauptsache in's Auge fassen und in einem kurzen Umrisse zeigen, was nach meinem Dafürhalten zu thun und zu lassen ist. Ich schreite sogleich zum Zwecke.

§. 1. Um eine richtige Beantwortung der Frage möglich zu machen, ist vor allen Dingen nöthig, den Sinn derselben auszumitteln, und sich über die darin gebrauchten Worte zu verständigen.

§. 2. Wir müssen sonach zeigen, was wir unter Theater, was wir unter Geschmack und Sitten verstehen, und in welchem Verhältniß Geschmack, Sitten und Theater mit einander stehen.

§. 3. Unter Theater verstehen wir diejenige öffentliche Anstalt, wornach auf einer Bühne dramatische Gedichte von mimischen Künstlern zum Vergnügen des Volks aufgeführt werden.

§. 4. Nach dieser Erklärung haben wir demnach fünf Stücke in Betrachtung zu ziehen, nämlich:

Digitized by Google

I. die Bühne selbst;
II. die auf derselben zu gebenden dramatischen Stücke;
III. die darstellenden Künstler;
IV. die Verfasser dieser Gedichte, und endlich
V. die Volksversammlung, welche der Aufführung dieser Gedichte beiwohnt.

§. 5. Man wird zugeben, daß diese fünf Stücke harmonisch zu einander gestellt seyn müssen, wenn überhaupt der Zweck der Theateranstalt erreicht werden soll.

§. 6. Geschmack ist das Vermögen, in Kunst und Natur das Schöne leicht aufzufinden, sich daran zu vergnügen, mit dem Bestreben verknüpft, dieses Schöne in und um sich zu erhalten, zu vermehren und zu verbreiten; oder strenger genommen, der Geschmack ist das Vermögen, das Schöne zu beurtheilen und mittelbares Wohlgefallen daran zu finden, in der engeren Bedeutung aber das Vermögen, das eigentlich reine Schöne richtig zu beurtheilen, und an der durch dessen Anschauung bewirkten, durch sich selbst unterhaltenden und an sich zweckmäßigen Beschäftigung der Vorstellkräfte ein unmittelbares Wohlgefallen zu finden.

§. 7. Unter Sitten begreifen wir die mit den moralischen und geselligen Gesetzen in Harmonie stehende Gesinnung, Handlungs- und Lebensweise.

§. 8. Es bleibt noch übrig, das Verhältniß des Geschmacks zu den Sitten und des Theaters zu Beiden auseinander zu setzen. Allein eben hierin besteht die Auflösung der Preisfrage selbst. Zuerst noch eine nähere Beleuchtung der Frage an sich.

§. 9. Wie kann das Theater zur Verbesserung des Geschmacks und der Sitten beitragen? Diese Frage setzt voraus, daß die Gesellschaft der Künste und Wissenschaften in Bordeaux an der Einwirkung des Theaters auf Geschmack und Sitte keineswegs Zweifel hege; sie würde sonst gefragt haben: „Kann das Theater zur Verbesserung der Sitten und des Geschmacks beitragen?“ Es ist ihr nur darum zu thun, die zweckmäßigsten Mittel zu erfahren.

§. 10. Diese Frage setzt ferner die Grundlagen zu Sitten und Geschmack bei dem Volke bereits voraus; sie nimmt Sitten und

Digitized by Google

Geschmack als bereits vorhanden an, und kümmert sich nur um deren Verbesserung und Vervollkommnung. Die Gesellschaft würde sonst gefragt haben: „Durch welche Mittel kann das Theater beitragen, den Geschmack bei der Nation zu erzeugen und die Sitten zu begründen?"

§. 11. Sodann enthält die Frage an sich schon das stillschweigende Geständniß, daß durch das Theater einzig und allein weder Sitten noch Geschmack verbessert werden können, wohl aber ein Beitrag zu deren Verbesserung zu erzielen seyn dürfte.

§. 12. Wir haben demnach in dieser Abhandlung nicht erst von dem nützlichen Einfluß des Theaters auf Verbesserung des Geschmacks und der Sitten, nicht von Hervorbringung und Begründung derselben zu handeln; dieses alles wird schon vorausgesetzt. Uns liegt nur ob, diejenigen Mittel an die Hand zu geben, welche am zweckmäßigsten sind, zur Vervollkommung des Geschmacks, zur Verbesserung der Sitten beizutragen.

§. 13. Eine Maschine wird nur in dem Falle dasjenige leisten, was sie leisten soll, wenn die Bestandtheile, aus welchen sie zusammengesetzt ist, nicht nur an sich einzeln zweckmäßig verfertigt, sondern auch unter sich in gehöriger Verbindung sind. Das Theater ist diese Maschine. Seine einzelnen Bestandtheile sind die Bühne, die Gedichte, der Dichter, die Schauspieler und das Publikum.

Sind diese Bestandtheile wie sie seyn sollen, stehen sie zu einander in gehöriger Verbindung, so wird die vom Theater erwartete Wirkung nicht ausbleiben.

§. 14. Wie sollen nun die einzelnen Bestandtheile des Theaters beschaffen seyn, damit sie ihrem Endzweck entsprechen?

I. Die Bühne.

Die Bühne, worunter wir das zur Darstellung dramatischer Stücke errichtete Gebäude verstehen, soll in ihrem Aeußeren und Inneren dem Auge erfreulich dastehen, an einem wegen der Feuersgefahr und des Volksgedränges offenen, von allen Seiten freien und zugänglichen Platze; sie soll dem Publikum einen sicheren und bequemen

Digitized by Google

Schauplatz gewähren, in akustischer Hinsicht keinem Tadel unterliegen, und mit zweckmäßiger Eintheilung des Raums, mit zweckmäßiger Einrichtung der Maschinerien versehen, dem Auge ein mit keinen Ueberladungen von Dekoration geschmückter, räumlicher Tempel des Geschmacks erscheinen.

Es ist eine tausendfältig bestätigte Erfahrung, daß die vorläufige Stimmung des Gemüths von der äußeren Umgebung abhänge. Wie verschieden finden wir uns angesprochen, wenn wir jetzt Sanct Peter's wunderbaren Dom betreten, ein ander Mal eine düstere gothische Kapelle, nun einen Apollosaal in Wien, nachher ein Kapuzinerkloster!

Der Charakter des Theatergebäudes spreche Heiterkeit und Würde aus. Keine Individualität hebe sich besonders hervor, um Auge und Ohr und durch sie die Vorstellkräfte der Zuschauer und Hörer in Anspruch zu nehmen. Der Vorhang, welcher das Heiligthum der Doppelmuse verhüllt, sey nicht mehr und nicht weniger als ein Vorhang; kein Parnaß, keine Landschaft, keine Allegorie. Nichts rede dem Dichter in's Wort, nichts ziehe die Aufmerksamkeit von ihm ab, nichts zertheile, schwäche sie. Kein Wapen, keine Büste werde erblickt, keine Uhr zeige dem Auge oder dem Ohr die Stunde an. Im Tempel Thaliens und Melpomenens ist der Dichter allein souverainer Herrscher und Gebieter über Raum und Zeit. (!)

II. Die Gedichte.

§. 15. Die Gedichte sollen Meisterwerke seyn, würdig des Tempels, worin sie dargestellt, würdig der Künstler und würdig der Versammlung, zu deren Vergnügen sie gegeben werden. Das Mittelmäßige sey durchaus verbannt; denn es verdient den Aufwand der Darstellung nicht, es ist unwürdig der Künstler, des Tempels, des Volks. Besser gar nichts, als etwas Mittelmäßiges. Gar nichts schadet nicht, das Mittelmäßige schadet, ist eine Schmarotzerpflanze, eine verheerende Raupe im Haine der Musen.

Es ist aber nicht genug, daß die ästhetischen Stücke in ästhetischer Hinsicht vortrefflich sind, sie müssen auch in moralischer untadelhaft seyn. Dadurch wollen wir keineswegs, daß die

Digitized by Google

moralische Tendenz des Gedichts die vorherrschende sey; genug, wenn nur im Stücke selbst gegen die Moralität nicht verstoßen wird, genug, wenn das dramatische Gedicht des Anhörens von edlen, gebildeten Menschen würdig ist.

Der ehrwürdige Johann Jakob Rousseau verdient auch noch in unseren Tagen in Betreff seiner Theaterkritik volle Beherzigung. Mag er auch zuweilen aus Eifer für das Gute das Kind mit dem Bade verschüttet haben, es wird dennoch ewig wahr bleiben, daß unter öffentlicher Autorität dem Publikum keine Gifte gereicht werden sollen. Gift ist für die Sittlichkeit des Volks jede laue Sentenz, welche mit Nasenrümpfen sich über die Tugend lustig macht. Gift, und nichts als Gift, ist das ganze dramatische Gedicht, dessen Plan darauf beruht, über die durch verschmitzte Intrigue besiegte ehrliche Einfalt zu triumphiren.

Nichts ist billiger, als die Satyre. Wenige Lustspieldichter aller Nationen haben sie gehörig zu schwingen gewußt. Sie muß gerade den rechten Fleck der Thorheit und des Lächerlichen treffen, wenn ihr Schlag heilsam werden soll; ein wenig daneben, und er verursacht eine unheilbare Wunde. Wenn der Dichter schon die Linien zwischen der Thorheit und dem Repräsentanten derselben nicht zu ziehen wußte, wenn er in tölpischer Laune den Menschen zu Tode hetzt und gleich dem Bären in der Fabel mit der Fliege den Eremiten erschlägt, wie soll sich der Zuschauer, der einmal dem Strom des Witzes preisgegeben ist, zurechtfinden!

Die beste Lehre hierüber gibt der witzigste Komiker der Welt, Aristophanes, Akt IV. Scene 2, in seinen Fröschen. „Was schafft dem Dichter Bewunderung?“ läßt er den Aeschylus dem Euripides die Frage stellen. Euripides antwortet:

„Klugheit und das rechte Geschick der Lehre, wenn besser im Staate die Bürgerschaft durch uns sich erzieht.“

Durch unsere Forderung von lauter Meisterwerken wollen wir die Gattungen dramatischer Gedichte keineswegs beschränken. Auch im Niedrig-Komischen gibt es oder kann es wenigstens Meisterwerke geben. Man hat keinen Geschmack, sagt Lessing, wenn man einen einseitigen Geschmack hat. Nur einerlei Speise verdauen können, zeugt von einem

Digitized by Google

verdorbenen Magen. Das Schöne hat seine Stufenleiter, es wird kein anderes Mittel geben, die oberste Sprosse zu erreichen, als wenn man die unterste zu betreten anfängt.

§. 16. Ganz vorzügliche Rücksicht verdient daher die Eintheilung der Kunst- und Volkstheater. Eine solche Eintheilung wird von selbst auf die Verschiedenheit ihrer Behandlungsarten führen. Sie wird die Bemerkung an die Hand geben, daß es zumal in großen Städten am räthlichsten sey, den verschieden gebildeten Volksklassen auch verschiedene, ihren Fähigkeiten und Bedürfnissen angemessene Theater zu eröffnen. Dieses ist es, was nach meiner Ansicht der Sache die meiste Rücksicht und die reifste Ueberlegung verdient. Die Eintheilung in Volks- und Kunsttheater ist um so natürlicher, je mehr sie auf die natürliche Beschaffenheit der ganzen Volksmasse gegründet ist; denn wir können nur die zwei Abtheilungen annehmen: „gebildete und weniger gebildete Theaterfreunde." Der ganz ungebildete Mensch verdient hier nicht in Erwägung gezogen zu werden, aus dem ganz einfachen Grunde, weil er das Theater gar nicht, oder doch nur hie und da aus Neugierde oder sonstiger Veranlassung besucht. Der Gebildete bedarf unserer Leitung nicht; er steht auf eigenen Füßen. Für ihn ist der eigentliche Kunstgenuß der höheren Theateranstalt, was dem Magnet die Feilspäne sind, Nahrung innerer, schon vorhandener Kraft. Es wird demnach darauf ankommen, den weniger gebildeten Theaterfreund in die Schule zu nehmen, d. i. ihm ein Schauspiel zu verschaffen, woran sein Geschmack erstarken, seine Sitten sich erkräftigen und runden können. Diese Schule nenne ich das Volkstheater. Und hier wünschte ich eine kräftige Hausmannskost bereitet zu sehen, d. i. nur solche Stücke aufgeführt, deren Tendenz ganz vorzüglich moralisch ist, ohne jedoch in einen Predigerton überzugehen; Stücke, welche geeignet sind, Nationalsinn und Vaterlandsliebe zu erwecken und zu beleben, ohne jedoch gegen das Ausland ungerecht zu seyn; Stücke, welche das stille Glück des häuslichen Lebens in seiner Liebenswürdigkeit darstellen, ohne jedoch gemein und langweilig zu werden; Stücke endlich, welche den Leichtsinn, die Unmäßigkeit, die Sucht zu glänzen, die Verschwendung, den Geiz, die Spielsucht, kurz Laster, Verirrungen

Digitized by Google

und Thorheiten mit Mentorshand an den Abgrund führen, sie in seine Tiefen hinabschwindeln lassen und jenes Delphische: „Kenne dich selbst“ nicht nur in das Ohr raunen, sondern in das Herz prägen und sie darüber, was sie zu thun oder zu lassen haben, besser als sie zuvor unterrichtet waren, von dannen gehen lassen.

Man hat in öffentlichen Blättern bemerkt, daß die berüchtigte Mohrin ihren abscheulichen Mordplan aus einem Roman geschöpft habe. Dieses möge uns zur lehrreichen Warnung dienen, von der Bühne, von wo aus jeder Eindruck verstärkter kommt, als von der bloßen Lektüre, alle diejenigen Stücke auszuschließen, in denen die Menschheit kanibalisirt, das Laster gleichsam mit einem Heiligenschein umgeben, oder auch nur ein Samenkorn des Bösen ausgestreut ist. Wenn die groben Laster auf der Bühne dargestellt werden, so zeigt man dadurch die Möglichkeit ihres Daseyns, und besser wäre es, wenn die Menschen an dieser Möglichkeit zweifelten.

III. Die Dichter.

§. 17. Woher aber die Meisterwerke nehmen? Die Dichter werden sie zuverlässig liefern, wenn Gewinn und Ehre winken.

Gewinn und Ehre sind die zwei mächtigen Triebfedern, welche das Genie zur Hervorbringung trefflicher Werke in Bewegung setzen. Wer nicht vorausssieht, daß er ernten werde, der wird sich nur mit Mißmuth oder gar nicht dem Geschäft der Aussaat und des Pflügens unterziehen. Armuth schrumpft den Geist so gut wie den Magen zusammen. Hunger kann keine anderen als magere Ideen erzeugen. Der Staat sorge demnach dafür, daß auch der Dichter sich der Früchte seines Geistes und Fleißes erfreue, daß er für seine Kunsterzeugnisse den verdienten Lohn erhalte. Dies wird geschehen, wenn er ihm die jedesmalige Aufführung seiner Stücke einträglich macht, so daß von jeder Einnahme auf den Bühnen der Hauptstadt und auf denen der Provinzen ein bestimmter Antheil für den Verfasser festgesetzt ist und er keinerlei Raub seiner Manuscripte, weder Vor- noch Nachdruck zu besorgen hat.

Noch mehr aber sorge man für die Ehre des Dichters. Sie ist es, welche seinen Erzeugnissen die Seele einhaucht. Man sey also vor der

Digitized by Google

Hand ſparſam mit dem Worte „Dichter," man bezeichne nur wirkliche Meiſter damit.

§. 18. Wie bei den Römern einſt die Aedilen für den Ankauf der Manuſkripte zu ſorgen hatten, eben ſo möge auch eine Kommiſſion kunſtverſtändiger, unparteiiſcher und geſchmackvoller Männer über die Annahme und Verwerfung der eingeſandten Manuſkripte urtheilen. Nur dürfen die Mitglieder dieſer Kommiſſion keine Schauſpieler ſeyn. Warum? verſteht ſich ſelbſt.

Je ſtrenger dieſe Kommiſſion verfahren wird, deſto vortheilhafter für die Ehre des Dichters wird die Annahme eines Manuſkripts ſeyn. Zu rathen wäre, die Kommiſſion zu verpflichten, die Gründe ihrer jedesmaligen Verwerfung eines Stücks dem Publikum in einem öffentlichen Blatte mitzutheilen, aber auch dem Dichter eine Stelle zu ſeiner beſcheidenen Verantwortung zu gönnen. Dieſes öffentliche Blatt könnte die Didaskalien der ſämmtlichen Theater des Staats bilden und zum vortrefflichen Mittel dienen, den Kunſtgeſchmack zu ſchaffen, zu berichtigen, zu leiten (?!).

§. 19. Aus allen bisherigen Forderungen fällt in die Augen, daß keine Theaterunternehmung in die Hände eines gewinnſüchtigen Spekulanten gegeben werden dürfe. Ein ſolcher wird ſelten oder nie den Geſchmack und die Sitten, ſondern ſtets ſeine Kaſſe, ſeinen Gewinn und ſeinen Verluſt im Auge haben. Die Regierung ſelbſt muß an der Spitze der Theateranſtalt ſtehen, ſie muß die Fonds ausmitteln, den Verluſt decken, Dichter, Kompoſiteur und Schauſpieler unter ihre Vormundſchaft nehmen und dem Publikum nach einem feſtgeſetzten Prinzip auftiſchen, nicht etwa, was ſein ekler Geſchmack verlangt, ſondern was ihm bekommt, was ſchön, gut und heilſam iſt.

Wenn der Kranke geneſen ſoll, muß er ſich den Regeln der Diätetik unterwerfen. Wenn der Geſchmack, wenn die Sitten des Publikums vervollkommnet, verbeſſert werden ſollen, ſo muß dieſes Publikum nicht verlangen, daß man ſeinen oft ſeltſamen Lüſten und Gelüſten fröhne, vielmehr mit kindlichem Vertrauen (?) einer Leitung folgen und nicht vergeſſen, daß der Staat nimmermehr jedes einzelne Individuum befriedigen, ſondern nur die ganze Maſſe im Auge behalten kann.

Digitized by Google

§. 20. Auch dürfte es von guter Wirkung seyn, das Publikum gegen eine dramatische Sündflut zu schützen, wenn der Druck keinem andern, als einem von der Kommission angenommenen Theaterstücke gestattet würde (!).

Einen sehr verdienten Dichter, welcher etwa das dritte Meisterwerk geliefert hat, könnte der Staat auch dadurch belohnen, daß er ihm nicht nur freien Eintritt in alle Theater gäbe, sondern ihm überdieß einen besonders ausgezeichneten Ehrenplatz in denselben anwiese.

Die Lorbeerkränze dürften in unseren Zeiten wohl schwerlich mehr von guter Wirkung seyn. Auf alle Fälle wird eine gewichtige goldene Medaille vor ihnen den Rang behaupten.

§. 21. Sollte die empfohlene Strenge in Hinsicht auf die Annahme der eingesandten Theaterstücke eine weniger reiche Ernte besorgen lassen, als sie etwa die Bedürfnisse der verschiedenen Bühnen erheischen möchten, so könnte man seine Zuflucht zu einer Revision der sämmtlichen dramatischen Literatur nehmen. Die oben vorgeschlagene dramatische Kommission mustere den ganzen Vorrath der seit den ältesten Zeiten herausgekommenen vaterländischen Theaterstücke und wähle unter ihnen diejenigen aus, die ihres Inhalts, ihrer Anlage und sonstigen Eigenschaften wegen auch in unseren Tagen noch einer Darstellung würdig wären. Diese Stücke mache sie in den Didaskalien namentlich bekannt und ermuntere die schönen Geister durch ausgesetzte Preise zu einer modernen zweckmäßigen Bearbeitung derselben. Noch mehr, weil Einseitigkeit die Pflegerin des Ungeschmacks ist, man greife mit kluger Auswahl auch nach den besseren Produkten des Auslandes und lasse sie übersetzen. Es gibt Leute, welche selber nichts hervorbringen, aber das von Anderen Hervorgebrachte sehr geschickt und zierlich zu bekleiden wissen.

IV. Die Schauspieler.

§. 22. Der dramatisch darstellende Künstler muß nicht nur in physischer, sondern auch in geistiger Hinsicht alle diejenigen Eigenschaften in sich vereinigen, die ihn zur Ausbildung seiner Kunst fähig machen.

Digitized by Google

Allein dieſes wird zu unſerem verlangten Zwecke nicht hinreichen, wenn er nicht zu gleicher Zeit ein rechtlicher Menſch und Bürger iſt und als ſolcher im Rufe ſteht.

Der Stand der Schauſpieler war ſeit uralten Zeiten angefochten und für nicht ehrenvoll angeſehen. Den Urſachen hierüber nachzuforſchen, liegt außer unſeren Gränzen. Sey es nun Vorurtheil oder Selbſtverſchulden dieſer Künſtler, genug, ihre Geringſchätzung von dem Staate, der Kirche und dem Volke iſt hiſtoriſche Wahrheit [2]).

So ſehr die Aufklärung auch dieſes Vorurtheil (?) in unſeren Zeiten beſiegt und zerſtreut haben mag, ſo hat ſie es dennoch nicht gänzlich vernichtet. Noch ſpukt es hie und da in den Köpfen des Volks.

Sollten nun die Schauſpieler die mittelbaren Beförderer des guten Geſchmacks und der Sitten werden, ſo wird es vor Allem nöthig ſeyn, die üble Meinung von ihnen zu nehmen, ſie in beſſeren Kredit zu bringen, um ſie vor der Hand in die Möglichkeit zu verſetzen, Dasjenige leiſten zu können, was ſie ihrer Beſtimmung zufolge (?) leiſten ſollen. Es iſt keinem Zweifel unterworfen, daß die Worte des Rechtſchaffenen, der es iſt oder dafür gehalten wird, einen größeren, beſſeren Eindruck machen, als die Worte des Verdächtigen. Wie kann, wie darf der Sünder die Sünde ſtrafen? wie der Thor die Thorheit züchtigen? Jede Lobrede der Tugend im Munde der Buhlerin wird in den Ohren des Publikums zur Satyre [3]).

Nur was vom Herzen kommt, geht an's Herz, und an die Herzen will und ſoll die Kunſt, wenn ſie nicht ſelbſt eine Buhlerin ſeyn will. Wie anders könnte man ſonſt einen Einfluß auf Geſchmack und Sitten von guter Art von ihr erwarten?

Die Arznei iſt es nicht immer allein, welche Geneſung bringt, auch das Vertrauen auf die Hand, von welcher ſie gereicht wird, wirkt wohlthätig mit.

Der Schauſpieler, wenn er iſt, was er ſeyn ſoll, bekleidet einen ſo ehrwürdigen Stand unter ſeinen Mitbürgern, als der öffentliche Lehrer oder Prediger *). Dieſes Standes Würde und Pflichten kennen

*) Ich bitte um Erlaubniß, hier gleich auf das Schiefe dieſer Bemerkung aufmerkſam zu machen. Ein Schauſpieler, eine Perſon, die zur Schau

Digitized by Google

zu lernen und zu lieben, soll er eben so gut, als die Letzteren von Jugend auf angebildet werden.

§. 23. Dafür wird eine Theaterschule das zweckmäßigste Mittel seyn, eine Theaterschule, welche unter öffentlicher Autorität steht, und in welcher geschickte Lehrer alles Dasjenige den Zöglingen vortragen und mit denselben üben, was zu dem Begriff eines dramatischen Künstlers gehört.

Wir fügen eine systematische Uebersicht der Theatrik bei, woraus die Gegenstände, welche gelehrt und geübt werden sollen, zu ersehen sind.

1. Zweck der dramatischen Dichtkunst.
2. Zweck der Schauspielerkunst.
3. Rechtfertigung des Schauspielstandes aus beiden Zwecken.
4. Wer hat Beruf zu diesem Stande?
5. Nothwendige Eigenschaften.

a) Körperliche:
   1) ein gut gebauter Körper;
   2) ein ausdrucksvolles Gesicht;
   3) Gesundheit, — Makrobiotik;
   4) ein reines Sprachorgan.

b) Geistige:
   1) Dichtungskraft;
   2) Gedächtniß — Mnemonik;
   3) reiner moralischer Sinn, — Moral;
   4) glückliche Stimmung des Gemüths.

---

spielt, die gar kein Staatsbürger ist, der nur ausnahmsweise ein Ehrenbürgerrecht ertheilt wird, kann dem Lehrer und Prediger an Achtung nicht gleichstehen! Bildet ihn heran von Kindesbeinen zu seinem Geschäft, wie nur immer, er bleibt ein Schauspieler, ein Scheinbild im Geschäft, denn sein Wirkungskreis ist die Bühne, nicht die Schule, nicht die Kirche, und was dort Anlockung und Anreiz, ist hier Verpflichtung. Das, was beim Schauspieler Sittlichkeit heißt, wird jetzt noch durch die Beschaffenheit seiner Darstellung bedingt. W. H.

Digitized by Google

6. Die Schauspielkunst ist:
   1) plastisch, weil der Schauspieler mit seinem eigenen Körper ein schönes Kunstwerk (!) im Raume ausstellen soll;
   2) mimisch, weil Handlungen durch Geberden ausgedrückt werden;
   3) tonisch, weil sie Gedanken und Empfindungen durch Töne oder Worte ausdrückt.
7. Um seinen Körper als plastisches und mimisches Kunstwerk auszustellen, sich wahr und schön zu geberden, muß der Schauspieler sich eigen machen:
   1) die Tanzkunst:
      a) die gemeine,
      b) die höhere, d. i. die Geberdekunst, Mimik *),
         aa) als oratorische Aktion,
         bb) Pantomimik, — lyrischer Theil.
   2) Die Fechtkunst;
   3) die Reitkunst;
   4) das militärische Exerziz;
   5) die Kosmetik:
      a) Schminkkunst und
      b) Putzkunst.
   6) Die Zeichenkunst;
   7) Technik:
      a) der Künste und
      b) der Gewerbe.
8. Um richtig, schön und mit Wirkung zu sprechen, muß der Schauspieler verstehen:

A. Was er spricht, und zwar

a) die Worte, daher Sprachen:
   1) die Muttersprache, rein und gründlich;
   2) fremde Sprachen, je mehr je besser;

b) die Sachen, daher Realkenntnisse:
   1) Anthropologie;
   2) Theorie der dramatischen Dichtkunst;

Digitized by Google

3) Geschichte und Literatur der dramatischen Dichtkunst;
4) allgemeine, besonders vaterländische Geschichte;
5) Alterthumskunde und Mythologie;
6) Geographie:
   a) allgemeine,
   b) besondere, — Theatristik [5]).

B. Er muß alle Sprechhindernisse überwunden haben und die Fertigkeit des schönen Vortrags besitzen, daher:
   a) Deklamirkunst,
   b) Musik oder lyrischer Theil der Deklamation.

C) Der Schauspieler muß nicht nur selbst fühlen, sondern die Mittel zur Gefühlserregung zu berechnen verstehen, daher:
   a) Theorie der Leidenschaften;
   b) Bildung durch Umgang und Lektüre.

§. 24. Eine solche Theaterschule wird von mancherlei Nutzen seyn. Sie wird keine anderen, als taugliche Subjekte aufnehmen, sie wird den Stand des Schauspielers in moralischer und artistischer Hinsicht zu Kredit und Ehre bringen. Es werden künftig keine Menschen auf den Bretern erscheinen, welche im bürgerlichen Leben Schiffbruch gelitten haben, oder welche das Theater als eine Freistätte der Gesetz- und Sittenlosigkeit betrachten.

Man wird dabei auch höchst wahrscheinlich den Vortheil erzielen, im guten Schauspieler einen guten Dichter zu besitzen. Dieses Letztere wird nicht nur bessere Stücke erzeugen, weil der ausübende dramatische Künstler im Durchschnitt die Wirkung auf der Bühne am besten zu berechnen weiß, es wird den Staat zugleich der Last überheben, eine Menge durch Alter, Krankheit oder sonstige Gebrechen unbrauchbare Glieder der Bühne zu versorgen, weil von mehreren derselben zu erwarten ist, daß sie durch Schriftstellerei in ihrem Fach sich ein Kapital werden erworben haben (!).

§. 25. Man sieht aus unserer vorangeschickten systematischen Uebersicht der Theatrik, daß die genannten Kenntnisse und Kunstfertigkeiten einer ganz eigenen, auf den Schauspieler berechneten Bearbeitung bedürfen; man sieht aber auch, daß der mit diesen Kennt-

Digitized by Google

niſſen und Fertigkeiten ausgerüſtete Künſtler jedem Staatsbürger mit Ehre an die Seite treten, und von ihm nicht nur Duldung, ſondern Achtung verlangen darf.

So ein Künſtler iſt es, den wir aus der Schule erwarten, der nicht nur alle nöthigen Kenntniſſe ſeines Fachs inne hat, ſondern auch reinen Sinn für alles Edle und Schöne beſitzt, ſeine Kunſt als ſeine Geliebte betrachtet, die er heilig hält, welcher er Treue bis in den Tod geſchworen hat, der den Werth ſeines irdiſchen Daſeyns darin findet, das Wahre, Edle, Schöne, Göttliche zu verkünden, Herzen der Tugend zu gewinnen, das Laſter vom Throne zu ſtürzen, durch Ton und Geberden Seelen zu beherrſchen.

V. Das Publikum.

§. 26. Der würdige Dichter und Schauſpieler, denn keine anderen ſtellen nach unſerer Vorausſetzung ihre Kunſtwerke aus, Beide haben das Recht, wie jeder Ehrenmann in gebildeter Geſellſchaft auf beſcheidenes Gehör, auf ſtille Aufmerkſamkeit zählen zu dürfen. Das Publikum ſehe und höre demnach und verhalte ſich ruhig.

Wer iſt denn aber das Publikum? Wer macht das Publikum aus, von welchem man behaupten kann, daß es über Dichter und Schauſpieler entſcheiden dürfe, daß es Beider Werth und Unwerth beſtimme?

Das Publikum läßt ſich noch keineswegs aus einer, zwei oder mehreren Stimmen vernehmen; die ganze Verſammlung, die bei einer Vorſtellung zugegen iſt, macht das Publikum noch ganz und gar nicht aus. Nein, aus den vereinten Stimmen geſchmackvoller, mit reifer Beurtheilungskraft begabter Zuſchauer tönet die Stimme des Publikums zuſammen. Nur Schade, daß dieſe gewöhnlich ſchweigen, wenn andere vorlaut ſich hören laſſen.

§. 27. Das Publikum verdient in Bezug auf den Schauſpieler das beſte zu heißen, welches Geſchmack, gute Sitten und Billigkeit in ſeinen Forderungen beſitzt. Hier zeigt ſich nun offenbar der Zirkel, den man beſchreibt, wenn durch das Theater Verbeſſerung der Sitten und des Geſchmacks verlangt wird. Wenn die Anſtalt, wodurch dem Publikum

Digitized by Google

auf der Bühne ein öffentliches Vergnügen bereitet wird, eine edle Anſtalt ſeyn ſoll, ſo muß ſie ſchlechterdings einen würdigen Zweck haben, den ſie zu erreichen ſtrebt. Und welcher Zweck wäre wohl würdiger, als Verbeſſerung des Geſchmacks und der Sitten? Allein um dieſen Zweck erreichen zu können, um nur die Mittel dazu anwendbar zu machen, um den Hebel gleichſam anſetzen zu können, muß zuerſt ein ſicherer Anhaltspunkt vorhanden ſeyn. Und dieſer ſichere feſte Anhaltspunkt findet ſich nur in gutem Geſchmack und guten Sitten. Was wir ſonach erzielen, hervorbringen wollen, ſoll bereits vorhanden ſeyn! Wie löſet ſich dieſer Widerſpruch?

§. 28. Werfen wir einen Blick in uns ſelber. Auch in unſerem Innern findet ſich dieſer Widerſpruch. Der Menſch iſt ein Weſen, welches aus Sinnen und Vernunft gleichſam zuſammengeſetzt iſt; wir nennen ihn daher ein ſinnlich-vernünftiges Weſen. Was wäre aber wohl einander entgegengeſetzter, als Sinnlichkeit und Vernunft? Und doch ſind ſie zur wechſelſeitigen Einwirkung auf einander beſtimmt, und dennoch laſſen ſich Beide durch weiſe zweckmäßige Erziehung in Harmonie bringen.

Man erlaube uns, dem Publikum hier die Rolle der Sinnlichkeit, der Theateranſtalt als öffentlicher Autorität die Rolle der Vernunft zuzutheilen. Die erziehende Vernunft geht langſamen Schrittes, macht in ihren Anforderungen im Anfange keine Aufopferungen, gewinnt das Vertrauen ihres Zöglings, macht ſich denſelben allmälig zum Freunde, läßt ihn die Vortheile der Leitung nach und nach ſelber einſehen, und ſo gelangen Beide endlich zum Ziel.

Yorik ſagt: „Thue zwölf eckige Steine einzeln in zwölf Säcke und rüttle ſie; ſie werden immer eckig bleiben; thue alle zwölf in Einen Sack, ſie werden ſich wechſelweiſe ſchleifen.“

So iſt es auch in der That. Ohne Rütteln kann keine Reformation von Statten gehen. Auch die Theateranſtalt und das Publikum werden, ſollen ſich rütteln. Dadurch werden ſie ſich ſchleifen. Feindſeliges iſt bei dieſem Rütteln nicht zu beſorgen. Die öffentliche Autorität hat die gute Meinung für ſich, daß ſie als leitende Vernunft vernünftig ſey; der Zögling, das ſämmtliche Publikum, liebt das Vergnügen.

Digitized by Google

Dieses ist der Köder, woran es sich selber fängt. Aus dem goldenen Becher des Vergnügens schmeckt jede Wahrheit besser, als wenn sie uns ein sauertöpfiger Sittenlehrer polternd vor die Füße wirft.

Man lasse sich daher in seinen Forderungen nicht abschrecken, zumal wenn es nicht erst um die Hervorbringung und Begründung, sondern nur um eine Verbesserung und Vervollkommnung, wie hier, zu thun ist; man verlange kühn von dem Publikum, dem wir besseren Geschmack, bessere Sitten beibringen wollen, etwas (!) Geschmack, etwas Sittlichkeit. Rufen wir doch, ohne darum in Widerspruch zu gerathen, einem im Zorne tobenden Menschen zu: „So höre doch, so nimm doch Vernunft an.“

§. 29. Hat das Publikum Geschmack, so wird es selten oder nie die wirklichen Verdienste des dramatischen Künstlers übersehen, ihn aber auch nie durch unverdienten Beifall irre machen. Nichts ist für die Kunst nachtheiliger, als zu große Nachsicht oder vollends Geschmacklosigkeit des Publikums, nichts hindert den Schauspieler mehr im Fortschreiten, nichts wiegt ihn eher in den Wahn, als ob er die höchste Stufe schon erreicht hätte, oder macht ihn auf der anderen Seite nachlässiger.

Das Publikum muß aber auch billig seyn, muß nicht von dem Schauspieler fordern, was er nicht zu leisten vermag. Seine Lage, seine Verhältnisse können ihn öfters entschuldigen. Laune ist ein Spiegel, der so leicht getrübt wird, den kein Mensch ganz rein durch dieses Erdenleben trägt; und warum wollen wir immer vom Schauspieler meisterhafte Darstellung verlangen, die ohne Laune und Ruhe des Geistes nicht möglich ist?

Nur dann hat das Publikum das Recht, den strengen Maßstab der Kritik anzusetzen, wenn der dramatische Künstler sich die Rolle und die Zeit seines Auftritts selbst gewählt hat; erscheint er aber im Dienste, alsdann hat er auch Anspruch auf Billigkeit (?). Wahre Kunst muß frei wirken; Kunst im Dienste ist ein David in der Rüstung (!).

§. 30. Nicht jeder Liebhaber ist Kenner, nicht Jeder, der die Schönheit eines Stücks, das richtige Spiel eines Akteurs empfindet, kann darum auch den Werth aller anderen schätzen und beurtheilen.

Digitized by Google

Man hat keinen Geſchmack, ich wiederhole es, wenn man nur einen einſeitigen Geſchmack hat; aber oft iſt man deſto parteiiſcher. Der wahre Geſchmack iſt der allgemeine, der ſich über Schönheiten jeder Art verbreitet, aber von keiner mehr Vergnügen und Entzücken erwartet, als ſie nach ihrer Art gewähren kann.

Der wahre Kenner folgert keine Regeln aus ſeinem Geſchmack, ſondern hat ſeinen Geſchmack nach Regeln gebildet, welche die Natur der Sache erfordert.

Man muß mit der Vorſtellung eines Stücks zufrieden ſeyn, wenn unter vier, fünf Perſonen einige vortrefflich und die anderen gut geſpielt haben. Wen in den Nebenrollen ein Anfänger oder ſonſt ein Nothnagel ſo ſehr beleidigt, daß er über das Ganze die Naſe rümpft, der reiſe nach Utopien und beſuche da die vollkommenen Theater, wo auch der Lichtputzer ein Garrick, ein Iffland, oder ein Talma iſt.

Der Beifall, welcher ermuntern ſoll, verdirbt oft mehr, weil der Schauſpieler außer dem, was ſeinem Talente zukommt, auch noch Dasjenige auf ſeine Rechnung ſchreibt, was das Publikum dem Genie des Dichters zugeſteht. Manchmal iſt Beifall nichts Anderes, als ſchuldig gebliebene Bezahlung für längſt geſpielte Rollen.

Wie lange wird ſich der Beifall noch durch Fäuſte ausdrücken, wie lange noch der dramatiſche Künſtler als ein Hetzthier betrachtet werden *)? Ruhmbegierde iſt das Triebrad, welches den Fähigkeiten des Schauſpielers Schwungkraft gibt; ein Blick auf leere Bänke iſt die Sperre dieſes Talentes.

Es iſt wahrlich traurig für den Künſtler, wenn die öffentliche Stimme — und was hat ſonſt der Schauſpieler für ein Zeichen des Beifalls? — nur für Harlekinaden oder hochtönende Deklamation ſich erklärt, und ſeine Meiſterarbeiten übergeht. Wohl ihm, wenn er ſich dadurch nicht irre machen läßt, wenn ihm genügt an dem Gefühl ſeines Werthes.

Daß der Schauſpieler durch Lärmen und Flüſtern ſo oft in ſeinem Spiel geſtört wird, beweiſet, daß gewiſſe Perſonen ſehr wenig Sinn für die Vergnügungen der Schaubühne und ſehr wenig Bekanntſchaft

Digitized by Google

mit den Gesetzen des Wohlstandes haben (!). Man würde in einer ehrbaren Gesellschaft von Demjenigen keine günstige Idee fassen, der es wagte, eine Vorlesung oder Erzählung durch leeres Geschwätz zu unterbrechen, und verdienen Dichter, Schauspieler und ein ganzes Publikum, das hören will, weniger Achtung?

Dieses ist es, was wir über Bühne, dramatische Gedichte, über Dichter, Schauspieler und Publikum zu sagen hatten.

Ehe wir zu dem Verhältniß des guten Geschmacks zu den guten Sitten und des Theaters zu Beiden übergehen, erlaube man uns noch ein Paar Bemerkungen.

§. 31. Die gewöhnliche Lage einer Theaterdirektion macht sie von dem Haufen abhängig, weil der Haufe allein auf die ökonomischen Verhältnisse den größten Einfluß hat.

Soll eine Theaterdirektion gegen den allgemeinen Theil sich auflehnen, und in der Wahl ihrer Stücke höheren Gesetzen der Kritik folgen und sich aufopfern? oder soll die Theaterdirektion auf Kosten des besseren Geschmacks dem Publikum allein huldigen, und so zum Haufen herabsinken?

Im ersten Fall wird die Einnahme, das Fundament der Unternehmung, im zweiten aber der Zweck der theatralischen Vorstellungen verloren gehen.

Will eine Direktion weise und klug handeln, so bleibt ihr kein anderes Mittel übrig, als die Gesetze der Kritik mit den Gesetzen der Oekonomie in ein erträgliches Verhältniß zu bringen, d. i. den Haufen zu befriedigen, ohne das Häufchen zu beleidigen.

Was ist aber in diesem Falle viel Gutes für die Vervollkommnung des Geschmacks, für die Verbesserung der Sitten zu erwarten?

Allein wie wenige Direktionen werden auch diesen Mittelweg einschlagen! Die meisten werden ihren eigenen Geschmack, ihre eigenen Sitten dadurch beurkunden, daß sie für eine reichliche Einnahme Sorge tragen.

Hieraus ergibt sich denn unwidersprechlich, was wir schon oben (§. 19) behauptet haben, daß die Theaterunternehmung, wenn sie leisten soll, was man von ihr verlangt, keineswegs

Digitized by Google

die Sache eines Privaten, sondern die Sache der Regierung seyn muß.

§. 32. Wir kommen nun zu dem Verhältniß des Geschmacks zu den Sitten und des Theaters zu Beiden.

Es entsteht die Frage hier, sind gute Sitten eine nothwendige Folge des guten Geschmacks, oder mit anderen Worten: ist ein Mensch von gutem Geschmack immer auch zugleich ein Mensch von guten Sitten?

Die oberflächliche Erfahrung scheint diese Frage mit „Nein" zu beantworten. Wir finden Menschen, sagt diese Erfahrung, von unbezweifelt gutem Geschmack, an denen die Sitten in dem oben (§. 7) erwähnten Sinne keineswegs zu rühmen sind, und umgekehrt: wir finden Menschen, deren Sitten keinem Tadel unterliegen, die aber nichts weniger als Geschmack haben.

Allein, wenn wir die Sache genauer betrachten, so findet sich denn doch zwischen Beiden, dem guten Geschmack und den guten Sitten, eine Brücke.

Der Mann von gutem Geschmacke bietet durchgängig schon eine geschliffene Außenseite dar. Er hat weniger Ecken, woran die Kultur abprallen könnte, er ist in seinem ganzen Wesen gerundeter und bietet eben hierdurch der ihm entgegen kommenden Humanität mehrere Berührungspunkte dar. Sein Uebergang zu den guten Sitten ist dadurch erleichtert, sein guter Geschmack hat ihm den Weg gebahnt. Es ist um so mehr zu erwarten, daß er wirklich nicht diesseits der Brücke lange verweilen werde, je gewisser es ist, daß das moralische Schöne mit dem ästhetischen in innigster Verbindung steht.

§. 33. Schon Plato [7]) und andere Philosophen haben die Verwandtschaft des Schönheitssinnes mit dem moralischen Sinne eingesehen, und jeder Edle findet den Beweis, daß mit dem Sinne für Schönheit auch der Sinn für Moralität gewinne, in seinem eigenen Herzen.

Beide, das moralische Gefühl und der Schönheitssinn, beruhen auf derselben Fähigkeit, leicht wahrzunehmen, daß Etwas ist und seyn soll, und wie es seyn soll, ohne vorhergegangene Vorschriften.

Digitized by Google

Dies ist Eine Linie, worin sie sich berühren; in den Gegenständen selber ist die Aehnlichkeit zwischen dem Guten und Schönen Einheit, Ebenmaß, Harmonie, Zweckmäßigkeit. Der Unterschied ist: das Gute wird verstanden, gebilligt, geschätzt, das Schöne wird empfunden, mit Lust empfunden und geliebt.

Da aber der Mensch mehr zu empfinden, als zum Begreifen geschickt ist, so wird die Kunst und vorzüglich die von ihren Mitschwestern unterstützte dramatische Kunst in ihren Bemühungen zuverlässig glücklicher seyn, als der Philosoph, dem es nur darum zu thun ist, unsere Begriffe von der Klarheit zur Deutlichkeit zu erheben.

Eben dadurch, daß uns der gebildete Geschmack an den Busen der schönen Künste zieht, die unseren Sinn durch die reineren Genüsse ihrer enthüllten Reize laben und stärken, eben dadurch lockt er uns auch aus den Sümpfen niederer Lust, gewöhnt unsere Sinne gleichsam an ätherische Kost, hebt und reinigt unser Gefühl, unsere Empfindung.

§. 34. Der geschmacklose Mensch befindet sich durchaus nicht in derselben Lage. Da er kein Auge, keinen Sinn für das äußerliche Schöne hat, wie soll er Auge und Sinn für das innere haben? Da er die Schranken der Thierheit nicht überschritten hat, wie kann er in's Allerheiligste der Menschheit eingehen?

Um die Verwandtschaft des Schönen mit dem Sittlichguten noch einleuchtender darzustellen, ziehen wir folgende Parallele:

1. Das Schöne gefällt unmittelbar in der Anschauung, die in der freien Einbildungskraft mit dem gesetzmäßig wirkenden Verstande übereinstimmt.

   Das Sittlichgute gefällt mittelbar im Begriffe von der Uebereinstimmung der Handlung des freien Willens mit dem Vernunftgesetze.

2. Das Schöne gefällt ohne ein vorhergegangenes Interesse als Grund des Wohlgefallens.

   Das Sittlichgute gefällt ohne ein vorhergegangenes Interesse nur durch sich selbst und erzeugt erst Interesse.

3. Das Schöne besteht in der Uebereinstimmung der freien Einbildungskraft mit der Regel des gesetzmäßigen Verstandes.

Digitized by Google

Das Sittlichgute besteht in der Uebereinstimmung der freien Willensbestimmung mit dem praktischen Vernunftgesetz.

4. Das Schöne gefällt allgemein gültig, ohne allgemeine Begriffe zu bedürfen.

Das Sittlichgute gefällt allgemein gültig durch einen Allgemeinbegriff.

Hieraus entwickelt sich die Folge, daß es schwer ist, da ein moralisches Gefühl zu finden, wo kein Sinn für das äußere Schöne vorhanden ist. Wir sind geneigt, in jedem Herzen, welches der moralischen Schönheit glüht, auch Wärme für die ästhetische vorauszusetzen. Möglich ist es, daß der Funke hier und da nur schwach unter der Asche vernachläßigter Erziehung glimme, aber genug, ein Funke ist vorhanden; er glimmt und erwartet seine Veranlassung, um in helle Flammen aufzulodern.

§. 35. Wird ihm das Theater eine Veranlassung seyn? — wir wissen es nicht. Warum soll aber das Theater die Veranlassung nicht seyn können? Stimmen doch nach unserer Voraussetzung (!) alle Zweige des Theaters zusammen, dem Volke ein reines Vergnügen zu schaffen. Und dieses reine Vergnügen kann nicht anders als bildend seyn, kann nichts anderes, als die Herzen des Volkes zum Guten stärken (!), weil der fröhliche, vergnügte und, wie Rousseau mit Recht behauptet, der mitleidige Mensch immer der bessere Mensch ist.

Das Theater in der Beschaffenheit, wie wir es voraussetzen, wird nicht nur die Sprache bilden, reinigen und bereichern, sondern auch zahlreiche Beiträge zur Erweiterung der Menschenkenntniß liefern, die Ohren und Herzen des Volks dem Mitleiden öffnen, den Egoismus strafen, das Gedächtniß mit nützlichen Bildern und Sittensprüchen versehen, der öffentlichen und häuslichen Erziehung in die Hände arbeiten, die bildenden und zeichnenden Künste beleben, eine Schule des guten Tons seyn (!!!), die Nation in einem allgemeinen Berührungspunkte vereinigen und nebenbei die große Lehre verbreiten, daß alle Menschenkinder zu einander Brüder und Schwestern sind (!).

Digitized by Google

Laßt den Menschen nur erst die Freuden der schönen Künste genießen, und wahrlich, er ist geworben für die edlen Genüsse; er kann und wird auf dieser höheren Stufe stehend, der Thierheit sich entrückt, sich näher den Göttern fühlend, nun und nimmermehr zurücksinken (?).

§. 36. Es ist der Mühe werth, diesen Gegenstand noch etwas näher zu beleuchten; es wird geschehen, wenn wir den Einfluß des Theaters auf Geschmack und Sitten noch anschaulicher zeigen.

Anstrengende Arbeit erzeugt Erschöpfung. Dieser Zustand ist mit einer Leerheit begleitet, aus welcher der Mensch gern sich herausreißen möchte. Allein ganz ohne Beschäftigung will und kann er vermöge seiner Natur nicht seyn; die feinen Arbeiten des Verstandes fortzusetzen ist er aber im genannten Zustande unfähig. Er sehnt sich daher nach einem Mittelzustande, der fähig wäre, beide Enden, die sich einander widersprechen, zu vereinigen, die Spannung in Harmonie aufzulösen und den wechselseitigen Uebergang von einem Zustande zum andern zu erleichtern.

Dieses Mittel finden wir nun im ästhetischen Sinn, oder im Gefühl für das Schöne. Den weitesten Kreis für den nach Thätigkeit solcher Art dürstenden Geist des Menschen eröffnet die Bühne, indem sie jeder Kraft der Seele Nahrung gibt, ohne eine derselben zu überspannen und, indem sie bloß zu unterhalten Miene macht, das Herz und den Verstand bildet.

Der Staat wird es daher weise finden, die Theateranstalt nicht auf der Stufe einer bloßen anständigen Ergötzlichkeit, einer angenehmen Unterhaltung, stehen zu lassen; er wird sie höher hinaufheben zu einer Anstalt, die den Geschmack und die Sitten verbessert und dadurch die Glückseligkeit des Volks ausmacht (!).

Die Bühne bietet hiezu hilfreiche Hand. Man erwäge, was in ihrer Macht steht. Wenn Religion wohlthätige Lenkerin, feste Stütze des Staats ist, so ist es, oder kann es wenigstens die Bühne nicht weniger seyn. Die Kraft der dramatischen Darstellungen ist die Kraft der Religion selbst (?!). Gesetze des Staats reichen da nicht hin, wo der dramatische Dichter hinreicht. Gesetze fordern nur das Aeußere, die Schale; der Dichter will das Innere, den Kern. Gesetze drehen

Digitized by Google

ſich um verneinende Pflichten; die religiöſe Poeſie, und dieſe iſt jede echte Poeſie, fordert fromme Geſinnung und Handlung. Geſetze ſorgen, daß das Band der Geſellſchaft nicht zerreiße; die Religion der Poeſie webt dieſes Band und verſchönert es. Geſetze richten nur äußere Thaten, die Poeſie die leiſeſten, verborgenſten Gedanken. Geſetze ſind wandelbar, dieſer oder jener Deutung, Beſchränkung oder Erweiterung fähig; die Poeſie iſt in ihren Richterſprüchen unwandelbar, Eins und ewig. Die Religion wirkt auf den größten Theil der Menſchen durch das Sinnliche; die Bühne nicht weniger. Was noch mehr iſt: „Religion und Geſetze erhalten ihre Verſtärkung (!) durch die Bühne," denn ſie iſt es, welche Anſchauung und lebendige Gegenwart verſchafft, welche dem Laſter und der Tugend, der Glückſeligkeit und dem Elend, der Thorheit und der Weisheit den Spiegel vorhält; ſie, die Bühne, iſt es, wo die Räthſel der Vorſehung aufgelöſet, ihr Knoten vor unſeren Augen entwickelt wird, wo das Herz auf der Folter der Leidenſchaft ſeine leiſeſten Regungen beichtet, wo alle Larven fallen, wo jede Schminke erblaßt, und die ewige Wahrheit zu Gerichte ſitzt.

Wo die Gerichtsbarkeit der weltlichen Geſetze ſich endigt, da fängt die Gerichtsbarkeit der Bühne an (!). Die Gerechtigkeit kann im Glanze des Goldes erblinden und im Solde der Laſter ſchwelgen, die Frevel der Mächtigen können ihrer Ohnmacht ſpotten, Menſchenfurcht kann den Arm der Obrigkeit feſſeln, und ſiehe da! der dramatiſche Dichter ergreift Schwert und Lanze, nicht doch, nur die Feder, und fordert die Verbrecher vor ſein furchtbares Gericht. Sein Reich heißt Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft, Phantaſie und Geſchichte bilden ſein Arſenal. Aus Gräbern ruft er modernde Sünder hervor, läßt ſie zum ſchauervollen Unterrichte der Mit- und Nachwelt den Knäuel ihres verruchten Erdenlebens noch einmal abwickeln. Sie ſtehen auf der Scene vor allem Volke am Pranger, zittern, hören unſere Verwünſchungen und verſchwinden, indem ſie uns zurufen: „Hütet euch vor unſerem Schickſal."

In weſſen Verſtand und Herz die Moral keinen Zutritt findet, in weſſen Innerem die Religion keinem Glauben begegnet, wer ſo hoch ſteht, daß ihn des Geſetzes mächtige Hand nicht erreichen kann, der ſtelle

Digitized by Google

ſich Medea gegenüber, wenn jetzt der gräßliche Kindermord vollbracht iſt und ſie, geſtempelt von den Furien des Gewiſſens, die Treppen des Palaſtes, einem Wurme gleich, herniederkriecht; er blicke hin nach der Lady Macbeth, wie die ſchrecklich gepeinigte, im Innerſten gefolterte Nachtwandlerin umherſchwankt, hinſtarrt, die Hände von den Blutflecken reinigen will und nicht kann, und dazu die Wohlgerüche von ganz Arabien nicht hinreichend findet.

Doch nicht nur Unterſtützerin der weltlichen Geſetze, der weltlichen Gerichtsbarkeit iſt die dramatiſche Poeſie; ſie iſt mehr (!). Was jener ungeſtraft entſchlüpft, ſtraft ſie; das Gute, wozu jene nicht ermuntert, treibt ſie zur Blüte.

Wie ſchwillt unſer Herz im ſanften Gewoge des Guten, Edlen und Schönen! Wie lieblich und ſüß tönt die Zauberrede, die uns der Dichter in's Ohr liſpelt! Wie erheben ſich die Schwingen unſerer Phantaſie über die Schlacken des Irdiſchen hinweg, wie allmächtig dehnt ſich unſere Bruſt bei dem hohen Götterbilde des Ideals!

Wer wünſcht nicht ſeinem Todfeinde die verſöhnende Hand zu reichen, wenn Auguſt voll Güte dem Cinna zuruft: „Laß uns Freunde ſeyn," wer erfreut ſich nicht in ſeinem Innerſten, ein Menſch zu ſeyn, wer frohlockt nicht über die Größe der Seele, wenn Franz von Sickingen, im Begriff mit ſeinen Reiſigen einem Verbündeten zu Hilfe zu eilen, jetzt auf einer Anhöhe den Blick nach der verlaſſenen väterlichen Burg richtet, ſie in Flammen ſieht, Weib und Kind vielleicht ein Raub derſelben, und er jetzt nach einer Pauſe ausruft: „Gott wird ſorgen; meine Sache iſt Wort halten; vorwärts, Kinder!"

Der Elende, der die Pflichten der Dankbarkeit gegen Vater und Mutter vergeſſen hat, ſehe und höre den hilfloſen, den kindiſch gewordenen Lear, wie er in Nacht und Ungewitter an das Haus ſeiner Töchter pocht, wie er jetzt, ein verlaſſener wahnſinniger Graukopf, ſein Unglück, die grauſame, in die Seele ſchneidende Undankbarkeit ſeiner Kinder dem tobenden Sturmwinde erzählt und zuletzt ſeinen unausſprechlichen Schmerz in die Worte zuſammenpreßt: „und ich gab ihnen Alles."

Weſſen Gewiſſen hier nicht aus dem Schlafe erwacht, der wird auch die Poſaune des Weltgerichts überhören (!!).

Digitized by Google

Aber auch nicht nur durch Schrecken und Rührung wirkt die Bühne; auch durch Spott und Satyre, und vielleicht noch stärker durch diese. Die letzteren Mittel sind von kaustischer Art. Vor dem Schrecklichen verkriecht sich die Feigheit, gegen die Rührung schießt der Aberwitz seine Pfeile ab. Wie aber die Flocken des auf uns gestreuten Lächerlichen von unserem Ehrenkleide abschütteln? Es ist ein Gewand der Dänajara, das unser Innerstes versengt. Lieber dulden wir von unserem Freunde eine Sittenrüge, als ein Lächeln, ein spöttisches Wort, eine spöttische Miene.

Besser, als der Freund, weiß die Bühne den Zweck zu erreichen. Sie schlägt nur auf den Sack, wenn sie den Esel meint, d. i. sie straft und verspottet unter fremden Namen. Sie sagt Tartuffe, wenn sie den Heuchler, und Harpagon, wenn sie den Geitzhals mit Skorpionen ihres Witzes züchtigt.

Gesetzt aber auch, die Bühne vermöge nicht durch jede Herzenskruste zu dringen, gesetzt, sie verfehle hie und da ihre Wirkung, gesetzt, es gehe ihr wie jenem vortrefflichen Redner, der die Pflicht der Wohlthätigkeit seiner Gemeinde so nachdrücklich und kräftig an's Herz gelegt hatte, daß die meisten Zuhörer bei dem Austritt aus der Kirche den Armen gaben, was sie hatten, und der Geistliche sogar Lust bekam, selber zu betteln; so ist dennoch ihr Verdienst unschätzbar groß. Malt sie uns nicht die Tugend liebenswürdig? Stellt sie uns nicht das Laster in seiner scheußlichen Gestalt, den Thoren mit seiner klingenden Schellenkappe, den Weisen in seinem einfachen Kleide vor die Augen? Sie lehrt uns sonach Tugend und Laster, Thoren und Weise kennen. Nun aber sind Tugend oder Laster, Thor oder Weiser unsere Wahl; mit dem Einen oder mit dem Anderen müssen wir es unter dem Monde halten, und wenn nur der Dichter und der dramatische Künstler nicht schliefen, so ist Tausend gegen Eins zu wetten, daß in der Seele des Zuhörers der Same des Edlen und Schönen gestreut und eben darum in die Schale ein Uebergewicht zur besseren Wahl gelegt würde.

Wenden wir unsere Augen nach einer anderen Seite hin. Plan und Zufall spielen im verworrenen Gewebe unseres Lebens eine große Rolle. Nur der Erste ist einigermaßen unserer Leitung anvertraut, dem

Digitized by Google

Zweiten aber sind wir blindlings preisgegeben. Wohl uns, wenn die plötzlichen Schläge des Letzteren bei ihrem nächtlichen Einbruche uns nicht unvorbereitet finden.

Auch hier tritt die Bühne als Helferin in's Mittel. Sie schafft uns künstliche Leiden, bereitet aber auch im Voraus den heilenden Balsam für dieselben. Sie erregt den Sturm, der Schiff und Mannschaft verschlingt, hat uns aber zur Zeit der Windstille das Bret gewiesen, das wir zu unserer Rettung ergreifen sollen. Wir sind durch die Dichtung auf die Wahrheit vorbereitet. Wir haben die kommende Möglichkeit im Spiegel gesehen; die Wirklichkeit kann uns nimmermehr überraschen und außer Fassung bringen. Wir haben an Erfahrung, folglich auch an Muth gewonnen.

Auch gerechter und nachsichtsvoller macht uns die Bühne gegen Vergehen und Thorheiten des Menschen. Sie lehrt uns, nicht das Vergehen, die Thorheit allein im Auge haben, indem wir unseren Richterspruch fällen, sie läßt uns auch in's Innere des Verbrechers sehen, sie zeigt uns seine That schon im Keime, in ihrem Wachsthum, umgibt sie mit allen Umständen der Möglichkeit ihrer Vollbringung, und zeigt uns eben dadurch, daß der Thäter oft mehr unser Mitleid, als unsere Verdammung, unseren Fluch, verdiene.

Endlich ist die Bühne beinahe der einzige Ort, wo die Großen der Erde Wahrheit und Menschen ohne Schminke sehen, ohne jene Tartuffs-Schminke, welche Gräber übertüncht und falsche Schilde aushängt.

Dieses ist die Seite der Bühne, von welcher sie auf die sittliche Bildung einwirkt oder einwirken kann.

§. 37. Laßt uns nun einen Blick auf die Kehrseite werfen.

Wenn wir zeigen, daß die Bühne eben sowohl auf den Verstand wirke, so haben wir auch mittelbar ihre Einwirkung auf den Geschmack am Schönen bewiesen, weil jedes Geschmacksurtheil sich auf einen, zwar nicht in der Anschauung bestimmten, sondern bloßen Vernunftbegriff vom Objekte gründet, und dieses darum, weil der Grund, durch welchen sich der Gegenstand für unser Gemüth als schön eignet, nicht selbst wahrgenommen werden kann, aber nichts destoweniger angenommen und vorausgesetzt werden muß.

Digitized by Google

Wie kann nun aber die Bühne auf den Verstand wirken?

Von der Bühne aus kann der Erwerb der Wissenschaften, das Resultat der Abstraktionen der Gelehrten in sinnliche Anschauungen verkörpert und unter das Volk, sofern es ihm frommt, verbreitet werden. Von hieraus können schädliche Vorurtheile des Volks bekämpft, durch Belehrung oder Spott entwurzelt werden. Von hieraus läßt sich der Fanatismus in einem Jean Calas züchtigen, von hieraus können die Vortheile einer besseren Erziehung in einem Abbé de l'Epée dem Publikum an das Herz gelegt, das Heer von tausend Irrthümern und falschen Meinungen beleuchtet, bekämpft, berichtigt, die Gesinnungen und Begriffe der Nation über Regenten und Regierungen zurecht gewiesen werden. Und es wird einzig und allein von den weisen Vorschriften des Staats, von der ihm zu Gebot stehenden Geschicklichkeit des Dichters abhängen, von der Bühne herab auch Industrie und Erfindungsgeist zu wecken und zu verbreiten.

Und wo ließe sich der Nationalgeist, ich meine die Aehnlichkeit und Uebereinstimmung eines Volks unter sich über Meinungen und Neigungen bei Gegenständen, worüber eine andere Nation andere Meinungen, andere Neigungen hat, wo, frage ich, ließe dieser Nationalgeist besser und zuverlässiger sich erzeugen, lenken, leiten, als durch die Bühne? Der dramatische Dichter durchwandert das ganze Gebiet des menschlichen Wissens, erschöpft alle Situationen des Lebens, beleuchtet jeden Winkel des menschlichen Herzens, schildert und charakterisirt alle Stände und Klassen, vereinigt sie alle in seinem Heiligthum, im Tempel der Doppelmuse, und bricht sich da eine Bahn zum Herzen, dort zum Verstande, oder auch zu Beiden zugleich.

Nehmen wir nun an, daß alle Dichter, alle mimischen Künstler, die Regierung selbst in den gemeinsamen Bund zusammentreteu, diesem großen Endzwecke gemäß alle Mittel und Kräfte zu vereinigen; wie herrlich, wie groß und einzig müßte die Wirkung, der Erfolg seyn! Dann erst könnte man mit echtem Stolze sich rühmen, eine Nationalbühne zu besitzen.

Was kettete in ihrer guten Zeit die republikanische Nation der Griechen so fest aneinander? Was lockte und zog das Volk so unwider-

Digitized by Google

ſtehlich nach dem Sammelplatze? Es waren die vaterländiſchen Stoffe, die der Dichter auslegte, es waren eigene einheimiſche Sitten und Gebräuche, eigene Götter und verwandte Geſchlechter, die vor ihnen auftraten, es war die Sache des Vaterlandes, die verhandelt wurde; es war die allgemein verbreitete Humanität, die ſich in jedem ihrer Dichterwerke lebendig ausſprach.

§. 38. Daß nun aber durch dieſes Alles der Geſchmack gewinne, iſt offenbar. Wenn der Geſchmack das Vermögen iſt, das eigentliche Schöne richtig zu beurtheilen und an der durch deſſen Anſchauung bewirkten, durch ſich ſelbſt unterhaltenden und an ſich zweckmäßigen harmoniſchen Beſchäftigung der Vorſtellkräfte ein unmittelbares Vergnügen zu finden (§. 6.), wenn dieſes für richtig und wahr anerkannt wird, ſo frage ich: wo wird dieſem Geſchmacksvermögen ein ſo ſchöner, ſo reicher Stoff zur Beurtheilung angeboten? Wo werden für die Anſchauung reinere, heiligere Formen gebildet (!!), wo gibt es eine mehr unterhaltende zweckmäßige Beſchäftigung der Vorſtellkräfte, wo ſonach mehr Gelegenheit, dieſes gerühmte Geſchmacksvermögen beſſer zu üben und zu vervollkommnen, als durch die Bühne?

Somit glauben wir, wäre in ein helles Licht geſetzt worden, wie ſich der Geſchmack zu den Sitten, und wie ſich das Theater zu dieſen Beiden verhalte.

§. 39. Wir haben bisher die theatraliſche Anſtalt als eine höhere Erziehungs- und Belehrungsanſtalt betrachtet; betrachten wir ſie aber auch noch als anſtändiges Erholungsmittel; wie heilſam, wie nützlich iſt ſie, oder kann ſie von dieſer Seite werden!

Der arbeitſame Geſchäftsmann hat des Tages drückende Laſt empfunden, im Theater wird ſie ihm freundlich von der Schulter gehoben; hier findet er Aufheiterung ſeines düſteren Gemüths, Ausglättung ſeiner ſorgenvollen Stirn. Der Gelehrte, der Künſtler waren einſam nur mit ihrer Muſe beſchäftigt, im Theater finden ſie ihr Anſprachzimmer, ihr Verwahrungsmittel gegen Hypochondrie und Pedantismus. Der Vater, die Mutter wünſchen auf einige Stunden dem häuslichen Gewirr ſich zu entwinden, im Theater finden ſie eine Abendgeſellſchaft, um darin Liebe und Ausdauer für Erziehung und

Digitized by Google

Familiengeschäfte zu sammeln; dem Sohne, der Tochter winkt hier Gelegenheit, die ihnen gebührenden Pflichten spielend aus dem Spiegel zu lernen. Der Leidende findet seine Thränenerleichterung, der Sauertopf vielleicht die ihm wohlthätige Erschütterung des Zwerchfells, der ernste Krieger seine Heroen, der Weise sein Lächeln.

Sieh' da Alle vereinigt, nur Eine Familie bildend, wie sie der Außenwelt vergessen, wie sie in dieser seligen Vergessenheit freien Athem schöpfen! wie sie brüderlich die Wonne der Leiden und die Wonne der Freude unter einander theilen! wie alle Schranken des Unterschieds fallen, wie Rang, Titel und Ordensbänder dem Auge unsichtbar werden und Alle, Alle in dem großen himmlischen Freudengedanken sich laben (!!), ein Mensch zu seyn!

Wenn auf diese Art, wie in die Augen fällt, unwidersprechlich erwiesen ist, daß die Bühne Menschen- und Volksbildung bewirkt oder auch nur bewirken könne, so ist ihr Rang neben den ersten Anstalten des Staats zugleich bewiesen und entschieden.

§. 40. Das Theater wird also durch einen schönen Tempel, durch meisterhafte dramatische Gedichte, von geehrten und belohnten Dichtern erzeugt und von wahrhaft gebildeten, in einer zweckmäßigen Schule erzogenen, moralischen Künstlern, unter der weisen Leitung einer schützenden Regierung, vor einem ruhigen, nicht geschmacklosen, nicht ungesitteten Publikum aufgeführt, seinen Einfluß auf die Bildung, die man bezweckt, nicht verfehlen.

Wie könnte es diesen auch verfehlen? Jede Ursache muß ihre Wirkung haben, und warum sollte eine geschmackvolle Anstalt nicht auch Geschmack, warum schöne Sittengemälde, mit allen süßen Lockungen zur Nachahmung vor die Augen gestellt, nicht auch gute Sitten verbreiten? Und wenn der Geschmack am Aesthetisch-Schönen, wie wir gezeigt haben, mit dem Geschmack für das Moralisch-Schöne innigst verwandt ist, warum sollte das Eine nicht auch das Andere herbeiführen? Warum sollte man nicht mit allem Rechte hoffen dürfen, durch das Theater zur Verbesserung des guten Geschmacks und der guten Sitten auf die angegebene Weise beizutragen?

Digitized by Google

Beizutragen! sage ich. Man muß vom Theater nicht mehr verlangen und erwarten, als es seiner Natur nach leisten kann. Man muß von einem Lorbeerbaum keine Ananas pflücken wollen.

Anmerkungen.

[1]) Diese Abhandlung wurde mir vom Verfasser mitgetheilt, und in der Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode bekannt gemacht, 1817. Als ein früheres Gegenstück der mitgetheilten Abhandlung von J. Koller will ich ein ebenfalls gekröntes Preisgedicht bezeichnen, nämlich: Gueroult, Carmen allegoricum de spectaculis. Rouen, 1772. 8. Zwischen Beiden liegt nur ein Zeitraum von 60 Jahren.

[2]) Was dem Stande des Schauspielers besonders Eintrag thut, beruht nach einem Aufsatze in der Zeitung für die elegante Welt, vom 24. April 1812, auf folgenden drei Punkten:

a) auf dem unbedingten Aufopfern und Herleihen seiner Persönlichkeit;

b) auf dem dienenden Mitwirken als Theil zu einem Ganzen;

c) in der bindenden Rücksicht auf den Beifall der Zuschauer.

(Anmerkung des Verfass. d. Abhandlg.) Vrgl. übrigens unsere Abhandlung Nr. III, Stand der öffentlichen Meinung u. s. w.

[3]) Der Staat hat gar keine Verpflichtung, dafür zu sorgen, daß die üble Meinung vom Schauspieler genommen werde. Diese Sorge liegt dem Schauspieler selbst ob. Die Gründe dazu und die Mittel, dahin zu gelangen, sind in den vorgehenden Abhandlungen bereits ausführlich nachgewiesen.

[4]) Die Rechtfertigung dieser Eintheilung der Tanzkunst siehe in Aristotel. Rhetor. Lib. III. c. 1.; und Ejusd. Poet. I. Die höhere Tanzkunst ordnet die Bewegungen und die verschiedenen Biegungen des Körpers (Plato de legib. Lib. VII.), und malt viel genauer als der eigentliche Tanz die Handlungen, die Sitten und Gesinnungen. Die Griechen nannten den tragischen Emmelia, eine glückliche Verbindung edler und zierlicher Verhältnisse, eine schöne Modulation in dem Spiele aller Personen. (Anmerk. d. Verf. d. Abhandlung.)

[5]) Theatristik, analog dem Worte Statistik nachgebildet; sie macht den politisch-ökonomischen Theil der Theatrik aus und lehrt die verschiedenen Modifikationen der vaterländischen Bühnen nach ihrer inneren Verfassung und ihren äußerlichen Verhältnissen kennen. (Anmerk. d. V. d. Abh.)

Digitized by Google

[6]) Dieſer öffentliche Beifall und das Hervorrufen iſt das einzige Ziel, nach welchem der Schauſpieler ſtrebt, und ſein höchſter Lohn. Es liegt dies ſogar in der Natur ſeines Geſchäfts. Er wirkt für den Augenblick und er wünſcht auch augenblicklichen Lohn. Jener Schauſpieler, welcher gerufen folgende Worte ſprach: »Man ſagt, die Kunſt gehe nach Brot, nein, nach Fleiſch geht ſie, und zwar nach ſolchem, (er macht die Pantomime des Klatſchens), welches geklopft wird;« drückte ſich zwar ſehr unzierlich, aber ſehr aufrichtig und wahr aus. Vergl. Abhandlung Nr. IV.

[7]) Hier bemerkt der Verfaſſer der Abhandlung in einer Note: »Wenn Plato die Poeten aus ſeiner Republik verbannte, ſo kann er nur diejenigen meinen, welche den Hang der griechiſchen Jugend zu ſittenloſen Neigungen nährten.« — Das iſt nun wohl nicht der Fall; die Stelle, worin Plato von den göttlichen tragiſchen Dichtern ſpricht, iſt de legib. Lib. VII. T. II. p. 817. Edit. Stephani, und der Grund ihrer Verweiſung der, daß ſie in ihren Vorträgen durch Hiſtrionen der Staatsverwaltung u. ſ. w. gute Rathſchläge ertheilen möchten, deren Ausführung nicht Statt finden könne, ohne daß man den Verſtand verloren hätte.

Digitized by Google

IV.

Erläuterung, Prüfung und Berichtigung der vorstehenden Preisschrift.

Ich will dem Verfasser der vorstehenden Preisschrift nicht zum Vorwurf machen, daß er seine Abhandlung aus einzelnen Stellen anderer Schriftsteller zusammengesetzt, insbesondere Schiller's perspektivische Ansichten benutzt und erweitert und das Ganze mit mancherlei Sentenzen von seiner Seite verbrämt hat. Denn da es ihm um die bejahende Antwort der aufgestellten Frage zu thun war, mußte er auch benutzen, was sich darbot, und Jeder, der die Unzahl der über das Theater erschienenen Schriften durchblättert hat, wird ohnehin wissen, wie schwer es sey, hier etwas Neues an den Tag zu fördern, wenn man nicht mit Sorgfalt die Autoritäten prüft und, um herrschende Ansichten unbekümmert, seinen eigenen Weg verfolgt.

Indeß ist doch von einer gekrönten Preisschrift Klarheit und logische Ordnung der Begriffe, gründliche Bekanntschaft mit dem Zweck und der Wirkung bereits vorhandener Staatsanstalten zu erwarten, nicht aber, wie hier, ein Durcheinanderwerfen verschiedener Zeiten, ein steter Widerspruch zwischen dem, was ist und seyn kann; vorausgesetzte Möglichkeiten, die entweder nie in Wirklichkeit treten können, oder, wäre das auch der Fall, einem immerwährenden Wechsel unterliegen, mithin nichts Bleibendes, nichts Selbstständiges haben würden; ein offenes Geständniß, daß man die Folgen eines Vorschlags nicht zu bestimmen wisse, und fast zu gleicher Zeit ein Herzählen der außerordentlichsten Vortheile, die sich ergeben werden, wenn der Vorschlag in Ausführung kommt. (§. 35. u. ff.)

So entstehen Widersprüche, die das wenige Gute, welches der Sache noch verblieben wäre, aufheben, und eine Verblendung, die zwar einer Vorneigung und Leidenschaft zur Sache genehm ist, den

Digitized by Google

Verstand aber anekelt. Dies wird klar werden, wenn man der erwähnten Preisschrift Schritt vor Schritt nachfolgt und die Widersprüche in den einzelnen Sätzen sowohl, wie im Ganzen heraushebt. Nach alle dem, wie das Wesen der dramatischen Dichtkunst und der scenischen Darstellung bereits zergliedert ist, könnte hier die Sache allerdings in Kürze abgemacht werden; da jene Abhandlung aber Alles aufzählt, was möglicher Weise zur Empfehlung, ja für die wesentliche Nützlichkeit einer Theateranstalt zu sagen ist, so dürfte, um endlich doch zu einem befriedigenden Resultat zu gelangen, die größere Ausführlichkeit der Prüfung wohl zu rechtfertigen seyn.

Daß die Bühne als eine öffentliche Anstalt des Vergnügens gewiß Aufmerksamkeit verdiene, ist von Plato bis auf A. W. Schlegel vielfältig behauptet und erörtert [1]), daß sie reinere und höhere Lebensfreuden gewähre, welche die Fürsten an Einer Tafel mit ihrem Volk genießen, ist, das Reinere und Höhere der Freuden abgerechnet, eine hohltönende Floskel, die nichts weiter sagt, als daß Fürsten so gut in's Theater gehen, wie das Volk, und dann Fürst und Volk im Theater anwesend sind; — und daß alle (?) geselligen Zirkel ihre Urtheilskraft an dem Theater, d. i. an den Leistungen desselben, beweisen und üben, würde, wenn solches mit Ausschließung von anderen öffentlichen Schaustellungen geschähe, ein unumstößliches Zeugniß geben, daß zur Beurtheilung wichtiger Gegenstände weder Geneigtheit noch Fähigkeit vorhanden sey, oder die Theater schon höher geachtet werden, als irgend eine andere Anstalt für Kunst und Wissenschaft.

Und in der That stehen wir einem solchen theatralischen Vergötterungszustande nahe genug. Ueberall spricht man von der Bühne wie von einer wichtigen Kunstanstalt; alle Zeitschriften machen die Beurtheilung der Schauspieler zu einem Hauptartikel; alle überbieten sich in lobpreisenden Ausdrücken, oft zur Gränze des Barocken gesteigert [2]), und seit Kurzem ist es dahin gediehen, daß die Virtuosen der Bühne nicht nur mit Blumen — und Lorberkränzen überdeckt, ihnen Gedichte in allen Sprachen überreicht, Nachtmusiken gebracht, sondern auch die jüngeren schönen Frauen in Gefahr gewesen sind, auf den

Digitized by Google

Schultern ihrer Bewunderer nach Hause getragen zu werden, was unstreitig der handgreiflichste Beifall gewesen seyn würde [3]).

Von dem Ausspannen der Pferde und von der Uebernahme der Pferderollen — will ich weiter nichts sagen. Zu dieser Erniedrigung sind selbst Römer nicht gesunken.

Ob die Gesellschaft der Wissenschaften und schönen Künste in Bordeaux durch die Aufstellung der Frage: „Wie kann das Theater zur Verbesserung des Geschmacks und der guten Sitten beitragen?" ein Verdienst um den Staat sich erworben habe, und Derjenige glücklich zu preisen sey, dem ihre Auflösung gelungen, mag vorläufig auf sich beruhen. Allein das Verdienst wird etwa nur dem gleich seyn, welches eine landwirthschaftliche Gesellschaft sich um den Ackerbau durch die aufgestellte Frage erwerben würde: „Wie kann Nebel und Dunst zur Verbesserung des Bodens und der Früchte beitragen?" Denn die bejahende Antwort auf beide Fragen hängt von Voraussetzungen ab, deren Verwirklichung nicht in eines Menschen Hand gegeben ist, sondern von einem Zusammenschmelzen ganz verschiedener Elemente bedingt wird, obgleich diese hier physischer und dort geistiger Natur sind. Und dennoch spräche für den Einfluß des Nebels und des Dunstes auf Frucht und Boden wohl noch eine günstige Erfahrung; was aber spricht für den Einfluß des Theaters auf die Verbesserung des Geschmacks und der guten Sitten? Etwa die Zeit des Sophokles, oder des Aristophanes?? —

Um nun die Möglichkeit oder Unmöglichkeit des Einflusses zu gewinnen, nehme ich die Erklärung von Theater, Geschmack und Sitten, wie sie der Verfasser in seiner Einleitung gegeben, als genügend an, und weise nur insbesondere auf den Umstand hin, daß, seiner eigenen Behauptung zufolge, auf der Bühne dramatische Gedichte von mimischen Künstlern [4]) zum Vergnügen des Volks aufgeführt werden, und das Vergnügen der Volksversammlung die eigentliche Bestimmung der Bühne ist (§. 3. §. 15. vergl. §. 39.).

Auch will ich zugeben, daß bei der Aufstellung der Preisfrage: „Wie kann das Theater u. s. w." Geschmack und Sitten als im Volke bereits vorhanden angenommen sind, und vom Theater nicht

Digitized by Google

einzig und allein die Verbeſſerung des Geſchmacks und der Sitten, ſondern ein Beitrag zu erzielen ſey (§§. 10, 11.); allein bezweifeln muß ich doch, daß die Geſellſchaft in Bordeaux die Einwirkung des Theaters auf Geſchmack und Sitten ſchon erkannt und vorausgeſetzt habe (§. 9.)! Wäre dieſes der Fall und hätte ſie mithin ſchon Erfahrungen für ſich, dann hätte ſie die Ermittelung der Gründe nicht zum Gegenſtand einer Preisaufgabe nehmen dürfen, weil ja die Erfahrung von ſelbſt auf die Gründe zurückführt und darüber Auskunft und Belehrung gibt, ob der Erfolg bloß zufällig iſt, oder durch gewiſſe Mittel herbeigeführt wird.

Die Frage „Wie" zeigt offenbar eine Ungewißheit an, in der man ſich des Könnens wegen befindet; wenn aber ohne weitere Unterſuchung das Können als erwieſen vorausgeſetzt wird, ſo baut man ohne Fundament und errichtet ein gleisneriſches Syſtem, das durchaus keine Haltbarkeit gewährt. Hätte der Verfaſſer im vorliegenden Fall das Können „Kann das Theater zur u. ſ. w." als die Vorfrage genommen, dann hätte ſich auch das „Wie" ergeben und er nicht nöthig gehabt, in hundert Stellen ſeiner Erörterung immer wieder auf das „Kann" als auf eine bloße Möglichkeit zurück zu kommen. Denn wo es ſich um die zweckmäßigſten Mittel, alſo um Thatſachen (§. 12) handelt, muß von Möglichkeiten keine Rede mehr ſeyn.

Dies zur Erläuterung und Berichtigung der Frage ſelbſt. In ſo fern es ſich aber thatſächlich um die Verbeſſerung des Geſchmacks und der Sitten handelte, hätten vor Allem die Grundlinien dazu vorangeſchickt und eine Anwendung derſelben vom Standpunkte des Theaters aus verſucht werden müſſen, ſtatt daß der Verfaſſer ſogleich mit der Reformation des Theaters beginnt (§. 13. ff.) und gleichſam nur nebenbei (§. 32.) von dem Verhältniß desſelben zu Geſchmack und Sitten handelt.

Die Abhandlung ſelbſt betreffend muß ich die Behauptung des Verfaſſers vorausgehen laſſen (§. 19. und §. 31.) „daß keine Theaterunternehmung Sache eines Privaten, ſondern der Regierung ſelbſt ſeyn müſſe, welche den Fond auszumitteln, den Ausfall zu decken, Dichter, Kompoſiteure unter ihre Vormundſchaft zu nehmen und

Digitized by Google

dem Publikum nach einem festgesetzten Prinzip aufzutischen habe, nicht was etwa sein ekler Geschmack verlangt, sondern was ihm bekommt, was schön, gut und heilsam ist."

Zu diesem Behuf (ich zähle der leichteren Uebersicht wegen alle Forderungen und Folgerungen hinter einander auf) muß die Regierung

I. den Tempel der Doppelmuse d. i. das Theatergebäude errichten und verzieren lassen, wie der Verfasser (§. 14.) vorgeschrieben hat.

II. Sie muß eine Kommission kunstverständiger, unparteiischer und geschmackvoller Männer ernennen (natürlich auch bezahlen), welche über die Annahme oder Verwerfung der eingesandten Manuskripte zu urtheilen hat (§. 18). Doch dürfen keine Schauspieler Mitglieder seyn. Sodann aber müssen:

1. sämmtliche zur Aufführung bestimmten Gedichte Meisterwerke seyn (§. 15):
   a) vortrefflich in ästhetischer Hinsicht;
   b) moralisch-untadelhaft, in doppelter Erklärung,
      aa) negativ, nicht gegen die Moralität verstoßend (§. 15),
      bb) positiv, mit ganz vorzüglich moralischer Tendenz (§. 16).
2. Solche Meisterwerke werden erscheinen:
   a) durch zu hoffenden Gewinn,
   b) durch zu hoffende Ehre (§. 17) und, wenn Beides nicht ausreicht,
   c) durch Benützung und Bearbeitung älterer Werke, wohl auch durch Uebersetzungen fremder Ereignisse (§. 21).

III. Die Regierung muß die Schauspieler reformiren:

1. negativ, indem sie die üble Meinung von ihnen nimmt, sie in besseren Kredit bringt und sie zu mittelbaren Beförderern des guten Geschmacks und der Sitten erhebt (§. 22);
2. positiv, durch eine Gleichstellung mit Lehrern und Predigern (!) also, daß sie unmittelbare Beförderer des Geschmacks und der Sitten werden (ibid.); zu welchem Zweck
3. Theaterschulen errichtet werden müssen (§. 23), in welchen die Kenntnisse und Kunstfertigkeiten einer ganz eigenen, auf den Schauspieler berechneten Bearbeitung bedürfen (§. 25).

Digitized by Google

Die ungeheure Summe dieser Kenntnisse in allen Richtungen bitte ich aus dem §. 23 der Abhandlung selbst sich gegenwärtig zu halten, und gestatte mir nur zu bemerken, daß zum Einüben der Kunstfertigkeiten wenigstens ein Paar Tanzmeister, ein Fechtmeister, ein Bereiter mit dem nöthigen Stallpersonale und den Pferden, ein Korporal für das militärische Exerzig, für Kosmetik (Schmink- und Putzkunst) ein erfahrener Modist, Kammerdiener, Kammerfrau u. dgl., einige Zeichenlehrer, und zum Vortrage der Kunstkenntnisse wohl 15 — 20 Professoren nöthig seyn würden, welche der Staat zu erwählen und, da ihr Unterricht lediglich für den Schauspieler berechnet ist, auch als solche anständig zu besolden hätte, damit der Staat zu dem Glück gelange:

4. moralische und artistische Schauspieler zu besitzen (§. 24), welche, als
   a) Verkündiger des Edlen, Schönen und Göttlichen, Herzen der Tugend gewinnen, das Laster vom Thron stürzen, durch Ton und Geberde Seelen beherrschen (§. 25);
   b) als gute Dichter bessere Stücke erzeugen werden, als die eigentlichen Dichter, weil der ausübende dramatische Künstler im Durchschnitt die Wirkung auf der Bühne am besten zu beurtheilen weiß [5]), dadurch aber, und weil sie sich
   c) durch Schriftstellerei in ihrem Fach ein Kapital werden erworben haben, den Staat der Last ihrer Pensionirung überheben können.

IV. Die Regierung muß indeß auch das Publikum unter Aufsicht und Leitung nehmen, ihm auftischen was gut und heilsam ist, nicht seinen Lüsten und Gelüsten fröhnen; wogegen das Publikum, wie der Kranke, genesen soll, indem es sich den Regeln der Diätetik unterwerfen muß (§. 19).

Und hier ist Folgendes zu bemerken:

1. Das Publikum besteht aus den vereinten Stimmen geschmackvoller, mit reifer Beurtheilungskraft begabter Zuschauer, ganz und gar nicht aus der gesammten bei einer Vorstellung anwesenden Menge (§. 26).
2. Das Publikum hat also Geschmack und Sitten (§. 10, §. 26).

Digitized by Google

3. Die Theateranſtalt iſt die erziehende Vernunft, das Publikum die perſonifizirte Sinnlichkeit (§. 28, vergl. §§. 3, 15).
4. Es gibt ein geſchmackloſes Publikum, welches den Schauſpieler verdirbt (§. 29).
5. Der gebildete Menſch bedarf der Theaterleitung nicht; er ſteht auf eigenen Füßen (§. 26).
6. Der ganz ungebildete Menſch, ohne Geſchmack und Sitten, beſucht das Theater ſelten oder gar nicht und verdient hier keine Erwähnung (§. 26); er hat die Schranken der Thierheit nicht überſchritten (§. 34).
7. Nur der weniger gebildete Theaterfreund muß in die Schule genommen werden, und die Tendenz der Stücke für ihn ganz vorzüglich moraliſch ſeyn (§. 26).
8. Darum ſind Kunſt- und Volkstheater nöthig. (Ibid.)

Ich frage hier nur vorläufig, ob es nicht auch Gegenſtand einer Preisſchrift ſeyn möchte, in dieſen Wirrwar Licht und Klarheit zu bringen?

V. Der Staat wird das Theater zu einer Anſtalt hinaufheben, die Geſchmack und Sitten verbeſſert, dadurch die Glückſeligkeit des Volkes vermehrt und eine höhere Erziehungs- und Belehrungsſchule iſt (§§. 28, 36, 39). Denn

a) das Verhältniß des Geſchmacks zu den Sitten beruht in der Verwandtſchaft des Schönheitsſinns mit dem moraliſchen Sinn (§§. 32, 33).
b) Es iſt ſchwer, da ein moraliſches Gefühl zu finden, wo kein Sinn für das Aeußere-Schöne vorhanden iſt (§. 34).
c) Der Funke aber iſt dazu vorhanden, er ſchlummert nur (Ibid.).
d) Auf die Frage: „wird das Theater Veranlaſſung ſeyn, den Funken in helle Flammen zu ſetzen?“ antwortet der Verfaſſer der Preisſchrift ſehr naiv: „Wir wiſſen es nicht!“ (§. 35).
e) Dennoch behauptet er (§§. 35, 36, 37, 39), „die Bühne eröffne hiezu den weiteſten Kreis, indem ſie, mit der Miene der Unterhaltung, folgende Wunder verrichte:

Digitized by Google

1) Herz und Verstand bildet §§. 36, 37;
2) die Sprache bildet, reinigt, bereichert, §. 35;
3) Menschenkenntniß erweitert, §§. 35, 36;
4) Ohr und Herz des Volks dem Mitleiden öffnet, ibid.;
5) das Gedächtniß mit nützlichen Bildern und Sittensprüchen versieht, ibid.;
6) der häuslichen Erziehung in die Hände arbeitet, indem Vater und Mutter durch den Theaterbesuch Liebe und Ausdauer für Erziehung und Familiengeschäfte sammeln, Sohn und Tochter aber die ihnen gebührenden Pflichten spielend aus dem Spiegel lernen, §. 39;
7) eine Schule des guten Tons ist, §. 35;
8) Thorheiten verdrängt;
9) auf künftige Ereignisse vorbereitet;
10) Vergehen und Thorheiten nachsichtsvoller beurtheilen lehrt;
11) Pflichten lehrt;
12) den Großen der Erde fast ausschließlich Wahrheit und Menschen ohne Schminke zeigt;
13) das Resultat gelehrter Abstraktionen verkörpert unter das Volk (?) verbreitet;
14) schädliche Vorurtheile, falsche Meinungen und Irrthümer bekämpft und berichtigt;
15) die Begriffe und Gesinnungen der Nation über Regenten und Regierungen zurechtweiset;
16) Industrie und Erfindungsgeist weckt und verbreitet;
17) Nationalgeist erzeugt (?), lenkt, leitet;
18) alle Schranken des Unterschiedes aufhebt, Alles zu einer Familie von Schwestern und Brüdern vereinigt, §. 39;
19) Religion und Gesetze nicht nur unterstützt, sondern verstärkt (!), §. 36; und
20) Verbrechen verhütet und Verbrecher erschüttert, bei welchen Moral und Religion keinen Eingang finden (ibid.).

Rücksichtlich des letzten Punktes hat ohne Zweifel der Verfasser vorausgesetzt, daß Verbrecher ebenfalls das Theater besuchen, wie

Digitized by Google

beim Punkt 13, daß auch das Volk hinſtrömen wird, um die Reſultate gelehrter Abſtraktionen verkörpert wahrzunehmen!

VI. Nach all dem Geſagten iſt der Rang der Schaubühne neben den erſten Anſtalten des Staats bewieſen und entſchieden.

Dies iſt die treue Skizze der Preisſchrift, welche zur Aufgabe hatte, den Beitrag der Bühne zur Verbeſſerung des Geſchmacks und der Sitten zu ermitteln, von dieſem Geſichtspunkt urſprünglich auch ausging (§. 11), im weiteren Verfolge darauf zurückkehrt (§. 28 gegen Ende) und mit dem Bemerken ſchließt (§. 40): „Beizutragen," man muß vom Theater nicht mehr erwarten, als es ſeiner Natur nach leiſten kann und ſoll.

Und nun vergleiche man die angegebene Tendenz der Stücke; die Maſſe, auf welche gewirkt werden ſoll (§. 15, 16, 26); die höhere Erziehungs- und Belehrungsanſtalt, durch das Theater errichtet, und alle die ungeheuren Wirkungen auf alle Stände, die doch ſchon auf eigenen Füßen ſtehen und der Theaterleitung nicht bedürfen (§. 16), die Großen der Erde nicht ausgenommen (§. 36)! In welcher demüthigen Stellung erſcheinen da Schul- und Religionsunterricht gegen ein Hiſtrionen-Inſtitut, wenn es gleich der unmittelbarſten Staatsleitung anheimgegeben werden könnte!

Um hiervon den Beweis zu führen, will ich auf die Einzelnheiten der Preisſchrift eingehen.

Daß kein Staat eine Theateranſtalt als eine Erziehungs- und Bildungsſchule behandelt hat oder hat behandeln wollen, iſt allbekannt. Alle Einrichtungen der Staaten ohne Ausnahme, auch die des griechiſchen Staats, weiſen darauf hin. Die Urſache liegt in der Natur der dramatiſchen Poeſie, welche von der Beſchaffenheit des Zeitalters, von der Nation und der Staatsverfaſſung ihre Richtung erhält und wandelbar iſt, wie dieſe. Daher die wechſelnden Erſcheinungen in Anſichten, Grundſätzen und Behandlung der Stoffe; daher die Strenge oder Nachſicht im Sittenrichteramt, in ſo fern die eine oder die andere an der Zeit iſt; daher der Umſtand, daß die dramatiſchen Dichter durch einen ſchnellen gebieteriſchen Wechſel äußerer Umſtände, wie in Attika, ihre Stücke von anderen, die minderen Werth haben,

Digitized by Google

verdrängt ſehen, und einem durch die Zeit- und Sittenverhältniſſe nicht vorbereiteten Publikum auch niemals Stücke aufgedrungen werden können.

So iſt es allerdings ausgemacht, daß Geſchmack und Sitten bereits vorhanden ſind, bevor von einem Beitrage zu deren Verbeſſerung die Rede iſt. Allein für Geſchmack und Sitten hat jeder Staat poſitive Bildungsmittel in Anſtalten zum Lehr- und Kunſtunterricht. Dieſe beruhen auf ganz anderen Grundlagen, als ein Theater, welches Alles und Jedes durch die Sinne gibt und zurücknimmt; ihre Normen wechſeln nicht nach der Laune des Augenblicks, ſie ſind ein Feſtbeſtehendes, ein Dauerndes, ein Inneres, nicht von einem äußeren Reiz, von dem Köder des Vergnügens (§. 28) Bedingtes; ſie leiden zwar Abänderungen in der Form, nicht im Weſen. Unterricht und Religion, Schule und Kirche ſtehen höher, als jede andere Anſtalt; es kann ſich ihrem Wirkungskreiſe keine andere gleichſtellen, ohne ſich ſelbſt aufzuheben; keine kann ſich höher ſtellen, ohne Beide, Schule und Kirche, zu erdrücken. Darum hat noch kein Staat der Welt ein Hiſtrionen-Theater zu einer höheren Erziehungs- und Bildungsſchule gemacht, zu einer Anſtalt, welche Religion und Geſetze nicht nur unterſtützt, ſondern auch verſtärkt (§. 36). Kein Staat in der Welt wird auch nur den Verſuch wagen, eine Bühne zu einer ähnlichen Anſtalt zu erheben, weil ſolches der innerſten Natur einer Bühne entgegen iſt.

Einem Staate mag immerhin die Abſicht untergelegt werden, durch das Theater zur Verbeſſerung des Geſchmacks und der Sitten beizutragen; allein ausgeſprochen hat er ſich darüber bisher noch nicht. Wäre es aber ſeine Abſicht, dann würde er auch um die Mittel nicht verlegen ſeyn. Iſt doch ſein ganzes Weſen praktiſch, und jedes Bildungsmittel in ſeiner Hand. — Die obige Frage „Wie“ iſt daher auch niemals von einem *Staate* geſtellt worden, und es fragt ſich überhaupt, ob der gewünſchte Beitrag nicht auch ohne unmittelbares Einſchreiten des Staats erreicht werden könne. Erſt wenn die Unzulänglichkeit aller anderen Hilfsmittel erwieſen wäre, könnte man auf den Staat zurückkommen, und auch dann müßte die Frage, in der beſtimmten Vorausſetzung eines guten Erfolges, darauf gerichtet ſeyn:

Digitized by Google

„Was hat der Staat zu thun, um vom Theater aus einen Beitrag zur Geschmacks- und Sittenverbesserung zu erzielen?"

Ist es nicht genug, die aufzuführenden Theaterstücke unter Aufsicht zu nehmen, oder muß der Staat die gesammten Theateranstalten auf seine Kosten gründen, leiten, erhalten? Und falls es kein anderes Mittel, als dieses, zur Bewahrung des Theaters gibt, kann der Staat den beabsichtigten Beitrag nicht noch auf einem anderen Wege, ganz ohne Theater, leichter, sicherer, zweckmäßiger erreichen?

Man sieht ohne Schwierigkeit ein, daß die Erörterung der aufgestellten Frage von diesem Gesichtspunkte aus einen ganz anderen Gang genommen haben würde. Indeß hat der Verfasser der Preisschrift seine Untersuchung darauf nicht gerichtet, er hat vielmehr in Folge weit her geholter oder beliebiger Vordersätze (§§. 12 bis 18) aus der alten und neuen Welt, aus der Rhetorik und Poetik des Aristoteles bis zu dem System einer noch zu erwartenden Theatristik, unbekümmert darum, ob die Wahrheit und Nothwendigkeit der Vordersätze anerkannt ist oder anerkannt werden kann, dem Staate kurzweg die Verpflichtung aufgelegt, „die Theater in der von ihm projektirten Weise zu reformiren," damit die Unwissenheit der Gesellschaft der Wissenschaften und schönen Künste in Bordeaux rücksichtlich der Frage, wie das Theater zur Verbesserung des Geschmacks und der guten Sitten beitragen könne, gehoben, oder ihre Neugierde befriedigt würde. Und diese gelehrte und kunstreiche Gesellschaft fand sich befriedigt.

Es ist unstreitig das leichteste Mittel, zur Beschönigung ungemessener Forderungen, sofort den Staat in's Interesse zu ziehen und, wenn derselbe dieserhalb keine Theilnahme äußert, vielleicht nicht einmal Kenntniß nimmt, sich und seinen Vorschlag mit der Bemerkung zu schützen, daß der Staat zu dessen Realisirung keinen Versuch angestellt habe. Nirgends weniger, als in solchem Fall, wird der Grundsatz beachtet, „der Staat müsse mit dem möglich geringen Aufwande möglich viel, aber nicht mit außerordentlichem Aufwande ein winzig kleines Ding, einen armseligen Beitrag zu erreichen wissen."

Digitized by Google

Letzteres, nämlich das Mißverhältniß des Aufwandes und Gewinnes, in so weit dieser beabsichtigt und am Schluß der Abhandlung ermittelt ist, springt zwar in die Augen, indeß fragt es sich außerdem noch, ob denn auch dieser Gewinn ganz bestimmt und sicher zu erwarten sey?

Bei der Vorausannahme, daß jede Theateranstalt Sache der Staatsregierung seyn müsse (§§. 19 und 31), fällt zuvörderst die Berücksichtigung der gewöhnlichen Lage einer Theaterdirektion fort. Allerdings ist eine solche Direktion vom großen Haufen abhängig, weil dieser die Einnahme, das Fundament der Unternehmung, bestimmt; mit Recht muß sie daher trachten, den Haufen zu befriedigen, ohne das Häufchen zu beleidigen, und, wenn ihr die Lösung der Aufgabe zu schwer dünkt oder unmöglich ist, die reiche Einnahme vorziehen. Denn darum hat sie sich dem beschwerlichen Geschäft der Bühnenleitung unterzogen und darum die leidlichsten Bedingungen bei einer Theaterpachtung zu erhalten gesucht. Allein Dasjenige, worauf es hier ankommt, besteht nicht in einer Absicht, den Geschmack und die Sitten zu vervollkommnen, nicht darin, die Gesetze der Kritik mit den Gesetzen der Oekonomie in ein gutes Verhältniß zu bringen, sondern darin, den verschiedenen Abstufungen des Geschmacks der Zuschauer möglicher Weise zu genügen, und die Schaulust in verschiedenen Richtungen zu befriedigen, weil das Theater seiner eigensten Natur nach Abwechselung verlangt und alle Einseitigkeit verschmäht, wäre sie auch auf die musterhafteste ästhetische und moralische Vortrefflichkeit gegründet.

Das Alles hat der Verfasser der Preisschrift wohl auch gefühlt und deshalb die Theater nicht bloß der unmittelbaren Staatsaufsicht und Verwaltung untergeordnet, sondern auch die Errichtung und Scheidung von Kunst- und Volkstheatern verlangt (§. 16). Die Erklärung vom Kunsttheater ist uns vollständig nicht gegeben, indeß scheint er darunter eine bloße Erheiterungs- und Erholungsanstalt verstanden zu haben; wenigstens läßt sich das aus §. 15 und 16 folgern, indem er dort behauptet, es sey genug, wenn das dramatische Gedicht des Anhörens von edlen gebildeten Menschen würdig, und

Digitized by Google

hier: daß für den Gebildeten der Kunſtgenuß einer höheren Theateranſtalt Nahrung innerer, ſchon vorhandener Kraft wäre.

Gegen die Exiſtenz ſolcher Theater, die wir als Hof- oder Nationaltheater in der Wirklichkeit auch vor uns haben, wird wahrlich Niemand Etwas einwenden; ich habe von ihrer Stellung und Tendenz ſchon früher geſprochen und kann ſie hier füglich beſeitigen, da der Verfaſſer ſelber ihrer nur im Vorbeigehen gedenkt. Ich bitte aber doch zu bemerken, daß zwei Klaſſen von der Leitung des Theaters, der Preisſchrift zufolge, ausgeſchloſſen werden:

a) der Gebildete, weil er der Leitung nicht bedarf, und

b) der ganz Ungebildete, weil er das Theater nicht beſucht.

Daraus ergibt ſich, daß für die erſte Klaſſe gar kein Theater nöthig iſt, mithin die Kunſttheater wegfallen, denn unmöglich kann doch dem Staat eine ungeheure Laſt bloß darum aufgelegt werden, damit der Gebildete ſeine innere vorhandene Kraft ſpielend ſo übe, wie der Magnet an dargereichten Feilſpänen!

Es verblieben demnach noch die Volkstheater, als eine Schule für den weniger gebildeten Theaterfreund, um ſeinen Geſchmack zu ſtärken, ſeine Sitten zu erkräftigen und zu runden. Dies ſoll durch Aufführung von Stücken erwirkt werden, deren Tendenz ganz vorzüglich moraliſch iſt. Da aber der Zuſchauer nicht wie ein Kind behandelt ſeyn will, muß die Moral nicht gepredigt werden, ſondern aus der ganzen Handlung von ſelbſt hervorgehen (§. 16). So wird er von allen öffentlichen und häuslichen Tugenden unterrichtet, mit Laſtern, Verirrungen, Thorheiten bekannt, mit Menſchenkenntniß ausgerüſtet, beſſer belehrt als zuvor, aus dem Theater gehen (ibid.)! — Mit anderen Worten heißt das: „Der weniger gebildete Menſch wird im Theater, wo er nicht durch vorgetragene Lehre und Moral wie ein Kind behandelt iſt, ſondern die Moral aus der ganzen Handlung des Stücks von ſelbſt hervorgeht, mithin auch von ihm, dem weniger gebildeten Zuſchauer, erkannt und begriffen werden kann, mehr gelernt haben, als er in der Schule, in der Kirche und im Leben lernen konnte.“ Wäre dem alſo, dann ſtände freilich ein Volkstheater höher, als alle

Digitized by Google

Lehr- und Sittenanstalten, und der Staat könnte nicht eilig genug an allen Orten und Ecken dergleichen Schaubühnen errichten.

Aber auch diesen selbst gewählten Gesichtspunkt hat der Verfasser sogleich wieder verlassen, und seine Erörterung in's Weite gezogen. — Wohl wissend, daß ein Theater gleich ist einer vielfach zusammengesetzten Maschine, verlangt er, was von jeher der Stein des Anstoßes war und bleiben wird bis in alle Ewigkeit, die Beschaffenheit der einzelnen Theile, wie sie seyn sollen, d. i. wie er solche sich am besten in einander eingreifend gedacht hat. Also:

I. Die Bühne (§. 14). Wie ein Theatergebäude am zweckmäßigsten und sichersten zu errichten sey, bleibe den betreffenden Kommissionen überlassen; nur dünkt es ziemlich gleichgültig, ob der Vorhang von grauer oder weißer Leinwand, mit oder ohne Allegorie versehen seyn wird. Die vorläufige Stimmung des Gemüths hängt allerdings wohl von der äußeren Umgebung ab, indeß nicht ausschließlich von dieser, sondern vorzugsweise von der Bestimmung des Orts. Es ist daher höchst seltsam, hier auf Stimmungen zurückgewiesen zu werden, die eigentlich auf den letzteren Umstand Beziehung haben, nicht aber auf die äußere Umgebung. Wer eine Kirche oder einen Tanzsaal betritt, weiß sehr wohl, wo er sich befindet, und das Aeußere wird ihm zur Nebensache. Und wer den einfachsten oder prächtigsten Tempel der Doppelmuse besucht, weiß auch sehr gut, daß er in einem Komödienhause ist, wo die Eintretenden sich nach Belieben ihre Plätze wählen, oder unter Geräusch und Gepolter sie öffnen lassen, wo nach aufgezogenem Vorhange der Dichter keineswegs souverainer Herr und Gebieter über Raum und Zeit ist, sondern der Zeit und dem Raum sich hat fügen müssen, und wo gerade ihm der Schauspieler in's Wort redet und in der Regel ganz anders, als der Dichter gedacht hat, u. s. w.

II. Die Gedichte (§. 15) sollen Meisterwerke seyn, würdig der Versammlung, zu deren Vergnügen sie gegeben werden. Die Forderung gilt für Kunst- und Volkstheater, und der Zweck wäre demnach nur das Vergnügen. Scheiden wir nun den gebildeten Theil der Zuschauer aus und verweisen diesen ausschließlich in das Kunsttheater, so bleibt noch der weniger gebildete Theil für das Volks-

Digitized by Google

theater. Wird dieser auch die ästhetische Schönheit nebst der hauptsächlich moralischen Tendenz der Meisterwerke erkennen und würdigen, und in ihnen eine kräftige Hausmannskost (§. 16) erblicken? Nicht um von den Schauspielern Moral zu lernen, geht er in die Komödie, sondern des Vergnügens wegen, und wenn die aufgeführten Meisterwerke bei ihm diesen Zweck verfehlen, seinen Geschmack und seiner Bildungsstufe nicht zusagen, dann bleibt er aus und kümmert sich um das Schauspielen nicht. Es wäre von Herzen zu wünschen, lauter Meisterstücke, wie der Verfasser sie wünscht, auf der Bühne zu sehen; allein um sie ästhetisch und moralisch zu würdigen, um daran Vergnügen zu finden, muß die Versammlung bereits zur Meisterschaft gebildet seyn. Aber auch eine solche Bildung ist nicht stehend; sie fällt mit der Zeit, wie sie mit der Zeit gestiegen ist. Die dramatische Dichtkunst selbst ist weltlicher Natur und von dem Vor- und Rückschreiten der Zeit, und was daran sich hängt, begränzt und beherrscht. Es gibt kein dramatisches Meisterwerk als Musterbild für alle Zeiten, es kann keines geben, weil es bedingt ist durch den Charakter der Zeit und der Nation. Eine auf lauter Meisterwerke gebaute theatralische Anstalt ist ein Hirngespinst, das den Keim seiner Auflösung in sich trägt; hier bleibt keine andere Wahl, als eine kleine Versammlung auf eine kurze Zeit, und dann leere Bänke vor sich zu haben, oder mit der veränderten Geschmacksrichtung auch jene Meisterwerke zu verändern und zu modeln, weil keine Theateranstalt den Geschmack festzubannen im Stande ist, vielmehr derjenigen Richtung folgen muß, welche der Geschmack aus ganz anderen, in ihrem Bereich nicht liegenden Ursachen genommen hat. Auch wäre hieraus unschwer die Behauptung zu erweisen: „daß ein Theater eben so gut bei täglicher Darstellung von Meisterwerken zu Grunde gehen kann, als bei täglicher Aufführung alberner Zaubereien und sinnloser Thierkomödien;“ denn dort wie hier wird nur Einem Geschmackstheile gehuldigt, und dadurch entsteht eine Einseitigkeit der Darstellung, welche für eine auf die verschiedenen Stufen des Geschmacks berechnete und allein zu berechnende Theateranstalt der allergefährlichste Feind ist.

Digitized by Google

Nirgends häufiger, als im Theater, zeigt sich daher auch die Erscheinung, daß sogar das Mittelmäßige mehr als das Vortreffliche gefällt, und wollte man den Grundsatz gelten machen: „lieber gar nichts, als etwas Mittelmäßiges," so müßten die Theater augenblicklich geschlossen werden.

Dagegen ist es allerdings wahr, daß unter öffentlicher Autorität dem Volke keine Gifte gereicht werden dürfen. Ich weiß zwar eigentlich nicht, wie diese Bemerkung des Verfassers in eine Preisschrift paßt, die von einem Beitrage handelt, den das Theater zur Verbesserung des Geschmacks und der Sitten liefern kann, mithin das Giftartige an sich schon ausschließt; indeß gibt sie Gelegenheit, an die Worte Schlegel's zu erinnern [5]): „daß die Verführung unter der gefälligen Einkleidung der Redekunst und der Poesie unmerklich sich in die Ohren und Herzen einschleiche, und dadurch die Aufmerksamkeit der Gesetzgeber von jeher auf das Schauspiel hingeleitet habe, um dasselbe mit den Rücksichten zu vereinbaren, welche die jedesmalige Staats- und Sittenverfassung fordern."

Wir erkennen hieraus, daß die Schauspiele von jeher unter Aufsicht der gesetzgebenden Behörden gewesen sind, und Dichter wie Schauspieler sich der jedesmaligen Staats- und Sittenverfassung unterordnen müssen, weßhalb von ihnen weder eine Umgestaltung des Geschmacks und der Sitten, noch ein wesentlicher Beitrag dazu erwartet werden kann, in so fern die Staats- und Sittenverfassung dazu nicht geeignet ist.

Zugegeben, daß nichts billiger sey, als die Satyre (für Thorheiten), so wird doch die Art und Weise, wie der Dichter sie schwingt, wieder von der jedesmaligen Staats- und Sittenverfassung bestimmt. Trifft sie nicht den rechten Fleck, so verursacht sie noch nicht eine unheilbare Wunde, sondern verfehlt jede Wirkung. Man belacht oder verlacht allenfalls die tölpische Laune des Dichters, befürchtet aber am wenigsten, darunter gemeint zu seyn oder gar zu Tode gehetzt zu werden. Darüber läßt sich überhaupt keine durchgreifende Lehre geben, und Aristophanes hat sie auch nicht gegeben. Seine von Aeschylus an den Euripides gestellte Frage über die Mittel, durch welche der Dichter sich Bewun-

Digitized by Google

derung ſchaffe, bezieht lediglich ſich auf ſeine eigene Anſicht von den Werken dieſer beiden Dichter und auf die Vorzüge, die er dem Aeſchylus einräumt. Man kann das Alles in ſeinem Luſtſpiel: „die Fröſche,“ ausführlicher leſen. Und ſo gewaltig viel bis zur heutigen Stunde von den Dichterwerken jener Dichter und davon lobpreiſend geredet und behauptet werden mag, wie damals die Tragödie ein Beſtandtheil der Götterfeſte, und die Komödie ein ſittenrichterliches und kritiſches Tribunal, ein Beſtandtheil der athenienſiſchen Volksfreiheit geweſen ſey; dennoch waren Beide von der Staats- und Sittenverfaſſung abhängig, und konnten und können daher der Folgezeit auch nicht als ſtehendes Vorbild gelten.

In dieſer Beziehung iſt keine Zeitperiode mit der anderen fruchtbringend zu vergleichen, vielmehr hat jede Nation zu ihrer Zeit und in ihrer Art ihren Aeſchylus und Ariſtophanes. Denn hier iſt die Vollkommenheit nur relativ, und alle dramatiſch-dichteriſche Verſchiedenheit ruht in der Verſchiedenheit der Staats- und Sittenverfaſſung.

So hat man für die Meiſterwerke der dramatiſchen Dichtkunſt nicht einmal einen feſten Maßſtab, und ein ſolcher wird nach dem eben Bemerkten nie gefunden werden können [6]).

Verſtehen wir aber unter Meiſterwerke auch nur die jedesmal beſtmöglichen Werke zur Darſtellung, ſo kommen wir mit dem Verfaſſer zu ihren Urhebern, den

III. Dichtern (§. 17), welche durch Gewinn und Ehre gereizt werden ſollen, ſie hervorzubringen.

Gewinn und Ehre ſoll nur der Staat ſpenden! Warum aber ſoll gerade der Staat dafür ſorgen, daß vorzugsweiſe der dramatiſche Dichter ſich der Früchte ſeines Fleißes und Geiſtes erfreue? Ich behaupte, der Staat würde dadurch eine Ungerechtigkeit gegen die übrigen Künſtler begehen, und was will denn auch der Staat durch ſolche Begünſtigungen und Aufopferungen erzwecken? Einen möglichen Beitrag, einen auf vielfältigen Vorausſetzungen beruhenden Erfolg! Als leidige Verſuche ſind derlei Anforderungen der Natur einer Staatsverwaltung durchaus zuwider, und es wäre hinreichend, wenn nur die Hinderniſſe weggeräumt würden, welche etwa dem

Digitized by Google

Genuſſe der Früchte entgegenſtehen. Denn vom Staate iſt wahrlich doch nicht zu verlangen, daß er Erzeugniſſen ſolcher Art einen Stapel- und Abſatzort eröffne. Dichter, welche für die Bühne ſchreiben, haben volle Freiheit, den Preis ihrer Arbeiten zu beſtimmen, und der Staat wird nichts dagegen haben, wenn ſie es unter den einträglichſten Bedingungen thun. Sind die Bedingungen nicht vortheilhaft, ſo mögen ſie nicht ſchreiben; Mangel an Konkurrenz ſteigert ohnehin den Preis. Beſtimmte ſie nicht eigene Eitelkeit, ihre Erzeugniſſe darſtellen zu ſehen, und würden ſie ohne einen beſtimmten Antheil der Einnahme gar nicht ſchreiben, ſo müßte er ihnen bewilligt werden, oder die Schauſpielkunſt gar bald ein klägliches Ende nehmen. Dies wäre vielleicht das beſte Mittel, die franzöſiſche Dichter-Tantieme auch bei uns einheimiſch zu machen. Darum aber iſt es noch nicht nothwendig, daß der Staat hier in's Mittel trete und die geſammte Bühne zu einer Staatsanſtalt erhebe. Wohl iſt es unbillig, ein gedrucktes Theaterſtück wie ein herrenloſes Stück zu behandeln, allein wie, wenn ein Dichter ausdrücklich ſich gegen die künftige Aufführung ſeines Werks, ohne ſeine Beiſtimmung, verwahrte, ſollte dieſe Verwahrung nicht rechtliche Folgen haben? Werden nicht auch die Geſetze gegen den Nachdruck wohlthätig hier einwirken? [7])

Daraus, daß einſt bei den Römern die Aedilen für den Ankauf der Manuſkripte zu ſorgen hatten (§. 18), zu folgern, daß auch bei uns eine Kommiſſion von kunſterfahrnen, parteiloſen und geſchmackvollen Männern zur Prüfung der Theaterſtücke angeordnet werden ſoll, iſt ein großer Fehlſchluß. Die römiſchen Aedilen, als Anordner und Aufſeher öffentlicher Spiele, haben zur Vervollkommnung des Theaters ganz und gar nichts beigetragen und das römiſche Theater iſt immer auf einer ſehr untergeordneten Stufe verblieben. Letzteres lag in der Beſchaffenheit der Nation und der Staatsverfaſſung. Dagegen lehrt die Erfahrung, daß ein einziger Theaterdirektor in unſerer Zeit weit richtiger gewählt und der Wahl zufolge kräftiger gewirkt hat, als alle Aedilen des großen römiſchen Reichs. Und wenn man bei dem Vergleich ſtehen bleiben will, ſo vertreten die heutigen Direktoren die Stelle der Aedilen und deßhalb mag ihnen auch die

Digitized by Google

Wahl der Stücke verbleiben. In wie fern dabei Schauspieler zuzuziehen, oder welche Umstände sonst dabei zu beachten sind, habe ich anderweit ausführlich erörtert [8]).

Eine vom Staate dieserhalb angeordnete Kommission würde jedoch nicht minder mit allen jenen Schwierigkeiten zu kämpfen haben, welche sich aus den oben angeführten Verhältnissen der dramatischen Dichtkunst und einer Theateranstalt ergeben. Höchst wahrscheinlich würde sie sogar wegen mangelnder Einheit noch weniger leisten, als ein tüchtiger Theaterdirektor. Wollte sie aber die Gründe, aus welchen sie ein Stück verworfen, dem Publikum mittheilen und dem Dichter einen Platz zu seiner Vertheidigung gönnen, so entständen ganz unnütze Zwistigkeiten, aus welchen der Kunstgeschmack darum nicht den geringsten Gewinn ziehen könnte, weil das Theaterstück, über dessen Werth und Unwerth verhandelt wird, nicht zur Aufführung gekommen, oder mitgetheilt ist, sogar nicht einmal gedruckt werden dürfte (§. 20); ein Verbot, welches einer ungeheuren Anmaßung von Seite der Kommission entspräche. Bestände dieserhalb ein öffentliches Blatt, so würde es offenbar nicht zu einem vortrefflichen Mittel dienen, den Kunstgeschmack zu schaffen, wohl aber denselben zu verwirren, da er in Beziehung auf eine Theateranstalt als bereits vorhanden angenommen ist. Die Didaskalien [9]) der Griechen sind hier nicht einzumischen; sie waren bloße Theaterkalender, und man irrt gewaltig, wenn man denselben Untersuchungen über die ästhetische Beschaffenheit der aufgeführten Stücke zuschreibt, oder einen Einfluß auf Geschmacksbildung zuerkennt.

Den Druck aber keinem anderen, als einem von der Kommission angenommenen Drama zu gestatten, ist eine die dichterische Freiheit beschränkende, einseitige und ungerechte Maßregel, weil sie den Maßstab der dramatischen Dichtkunst von einer Kommission abhängig macht, die, dem Theater vorgesetzt, keinen anderen, als den für das Theater passenden Maßstab haben kann und dem zufolge oft genug in der Lage seyn möchte, die trefflichsten Werke von sich zu weisen, weil sie ihrem angenommenen festgesetzten Prinzip nicht entsprechen (§. 19). Es ließe sich sogar und unschwer nachweisen, daß, je vortrefflicher ein Werk sey, um so schwerer die Aufführung, um so unsicherer der Erfolg.

Digitized by Google

Die Aufführung ist es, welche der dramatischen Dichtkunst die Schranken zieht.

Und wenn nun die Staatskommission die Meisterwerke gewählt, die Gründe der Verwerfung auf Staatskosten in einem öffentlichen Blatte bekannt gemacht, die Revision älterer Stücke veranlaßt, und durch ausgesetzte Preise neue Bearbeitungen oder auch Uebersetzungen erzweckt hat (§. 21), das Publikum aber ohne Theilnahme bleibt, die getroffene Wahl seinem Geschmack und seiner Bildungsstufe nicht angemessen findet, sich mißbilligend darüber ausspricht, oder falls dieses verpönt ist, das Theater nicht besucht, — was geschieht dann? Wird die Kommission bei ihrem Prinzip beharren, oder dem vorhandenen Geschmack sich annähern? Wird sie geben, was ihrem Dafürhalten nach dem Geschmack heilsam ist, oder was derselbe verlangt, oder wird und kann und darf sie einen Zwang anlegen?

Von einer Theateranstalt, wie solche auch beschaffen seyn mag, läßt sich kein Publikum unter Vormundschaft nehmen!

IV. Die *Schauspieler* (§. 22) betreffend, sind die Ursachen von der Geringschätzung ihres Standes bereits hinlänglich erforscht, und der Verfasser der Preisschrift hat darauf ebenfalls in einer Note richtig hingewiesen. Wenn das sogenannte Vorurtheil noch hie und da in den Köpfen spukt, so geschieht das mit Recht der Beschaffenheit der Personen wegen, und dem Staate liegt gar nicht die Pflicht ob, die üble Meinung von ihnen zu nehmen, um sie zu mittelbaren und unmittelbaren Beförderern des guten Geschmacks und der Sitten zu machen. Die Schauspieler selbst müssen dafür sorgen, daß die ihnen anhängende Makel genommen werde. Eine gute Meinung läßt sich nicht, wie ein neues Kleid, anlegen, und eine üble nicht, wie ein altes, ablegen. Die gute und üble Meinung ist durch Handlungen entstanden und wandelt sich um auch nur durch Handlungen. Für den Erwerb der guten Meinung hat lediglich das Individuum, der Mensch als solcher, nicht der Staat, nicht das Publikum zu sorgen. Daß der Schauspieler rechtlich sey und in gutem Ruf stehe, ist seine eigene Sache, ist sogar, wie früher bewiesen, die Bedingung seines Geschäfts, und wenn er

Digitized by Google

dieſe Bedingung des Geſchäfts nicht erfüllt, dann ſtoße der Staat oder an deſſen Stelle die Direktion ihn aus und überlaſſe ihn dem öffentlichen Sittengerichte. Wie er damit auskomme, bleibt gleichfalls ſeine Sache.

Allein ſey der Schauſpieler auch noch ſo rechtlich, dennoch kommt ſeine ſogenannte Kunſt nicht vom Herzen und geht auch nicht zum Herzen; ſie iſt eine Buhlerin um äußeren Beifall, wobei das Herz und die Empfindung des Schauſpielers keine Rolle hat, nicht haben darf; denn es handelt hier ſich nicht um Wahrheit, ſondern um Täuſchung. Ohne Zweifel wirkt die Hand wohlthätig mit, welche die Arznei darreicht, aber der Schauſpieler iſt nicht der Arzt, er ſteckt nur unter der Maske und dem Anzuge des Arztes. Er hat die Arznei weder verordnet, noch bereitet, er trägt ſie nur zur Schau, ohne eigenes Herz und Gefühl, und was etwa Gutes darin iſt, kommt nicht von ihm, ſondern vom Dichter.

Wie wäre es möglich, daß der Schauſpielerſtand ſelbſt auf der höchſten Stufe ſo ehrwürdig ſeyn könnte, als jener der öffentlichen Lehrer und Prediger! Lehrer und Prediger ſind vom Staate beſtellte Männer zur unmittelbaren Ertheilung des Unterrichts, zur Gründung und Beförderung der Bildung. Sie wirken durch ſich auf Verſtand und Herz, auf Wahrheit und Ueberzeugung, und wenn alle Schauſpieler der Welt in Staatstheaterſchulen gebildet und vom Staate beſoldet würden, ſo blieben ſie dennoch nur Leute, die ihre eigene Perſönlichkeit, ihr Herz und Gefühl verläugnen müſſen, um die ihnen übertragenen Rollen zur Schau zu ſpielen.

Ich wünſche dem Schauſpieler zum Erwerb aller jener von ihm geforderten Kenntniſſe und Fertigkeiten (§. 23) Glück, zweifle aber ſehr, ob Jemand, der ſolche ſich aneignen müßte, den Schauſpielerſtand erwählen wird. Hätte indeß der Schauſpieler auch alles Geforderte erworben, ſo würde er allerdings wohl Duldung und Achtung (nach Umſtänden) anſprechen, aber darum noch nicht jedem Staatsbürger mit Ehre an die Seite treten können, weil er in der Ausübung ſeines Geſchäfts keine eigene Perſönlichkeit geltend machen kann, worauf doch der Werth eines Staatsbürgers beruht. Steht er nun hierin ſchon dem

Digitized by Google

einfachen Bürger nach, um wie viel weiter noch von einem Lehrer und Prediger!

Nach der Meinung des Verfassers wird man jedoch durch jene Theaterschulen auch den Vortheil erlangen, höchst wahrscheinlich im guten Schauspieler einen guten Dichter zu besitzen, und dadurch alsdann bessere Stücke erhalten, weil er in der Regel die Wirkung auf der Bühne am besten zu berechnen weiß. Das könnte sich wohl mitunter ereignen, ist aber des dazu erforderlichen Aufwandes nicht werth, und hat sich bereits auch ohne Theaterschulen ereignet. Wir haben mancherlei Theaterstücke von Schauspielern, aber gewiß nicht bessere, als Dichter von Metier sie lieferten. Versteht aber ein tüchtiger Schauspieler in der Regel die Wirkung auf der Bühne am besten zu beurtheilen, aus welchem Grunde soll er dann nicht ein Mitglied jener zur Beurtheilung der eingesandten Theaterstücke bestellten Kommission seyn (§. 18), wird er dieser seiner besseren Einsicht wegen nicht öfter mit der Einsicht jener Kommission in Widerspruch und Opposition gerathen?

Da jedoch die dramatische Schriftstellerei nicht zum Geschäft des schulmäßig ausgebildeten Schauspielers gehört, vielmehr nur Nebenerwerb ist, so kann auch der Staat daraus keinen Privatnutzen ziehen und der Last sich nicht entledigen, altersschwache und gebrechliche Mitglieder der Bühne zu pensioniren. Wenn der Schauspieler schon ein Staatsgeschäft treibt, müssen ihm auch die daraus fließenden Vortheile verbleiben, ob er gleich durch Benützung seiner sonstigen Talente recht große Kapitalien erworben hätte. Diese Regel gilt überall; der Schauspieler kann nicht außer der Linie der Anwendung stehen.

Wollte endlich Gott, daß der aus einer Theaterschule hervorgegangene Schauspieler reinen Sinn für alles Edle und Schöne besäße, daß er den Werth seines Daseyns (des Geschäfts) darin fände, das Wahre und Edle, das Schöne und Göttliche zu verkünden, Herzen der Tugend zu gewinnen und Laster vom Throne zu stürzen (§. 25); wollte Gott, daß ein solches Bestreben gelänge, indem er, der Verkünder des Edlen und Göttlichen, sich vermummt und bemalt und sein Gewerbe fast nächtlicher Weise beim Lampenlichte treibt!

Digitized by Google

Liegt nicht darin der offenkundige Beweis, daß nur von einem Spiel die Rede und der Schauspieler nichts weiter sey, als ein der Unterhaltung und dem Vergnügen des Publikums gewidmetes Geschöpf, das selber nur auf eine hervorzubringende Täuschung hinarbeiten muß und dadurch den himmelweiten Unterschied von einem Sittenlehrer darthut! Nützte doch sogar das reine Gefühl für's Schöne und Edle ihm, dem Schauspieler, nicht dem Menschen, den er als Schauspieler aufgeben muß, zu weiter nichts, als zur gelingenden Darstellung des von fremder Hand ihm dargereichten Schönen und Edlen selbst in dem Fall, wenn er gegen alle Regeln der Schauspielkunst von eigenem Gefühl durchdrungen seyn dürfte, und da er dies nicht darf, wie kann das Schöne und Edle von seinem Herzen zum Herzen des Zuhörers dringen (§. 22)!

Selbst die glücklichste Umgestaltung der Schauspieler kann demnach nur ihre Stellung in der öffentlichen Meinung, nicht aber ihre Bestimmung abändern, und es ist so unmöglich, daß der Schauspieler seinen Stand zu dem eines Volkslehrers erhebe und diesen behaupte, wie daß ein Volkslehrer zugleich ein Schauspieler seyn und seinen Einfluß und seine Würde als Volkslehrer aufrecht erhalten könnte. Wer die Möglichkeit davon behauptet, macht die Lüge zur Wahrheit, die Wirklichkeit zur Täuschung.

V. Das Publikum (§. 26). Der Verfasser der Preisschrift hat diesen Abschnitt in einzelne Sätze zerstückelt, und es ist schwer, Verbindung und Bedeutung darin zu finden [10]). Seinen früheren Behauptungen zufolge sollte die Theateranstalt nur den weniger gebildeten Theil in die Schule nehmen, weil dieser besonders die Schule nöthig habe. Hier aber erklärt er das Publikum in Beziehung auf Dichter und Schauspieler; versichert, daß die Stimme desselben aus den vereinten Stimmen geschmackvoller, mit reifer Urtheilskraft begabter Zuschauer zusammentöne, und dasjenige Publikum für den Zuschauer das beste sey, welches in seinen Forderungen Geschmack, gute Sitten und Bildung besitze.

Dadurch wird nun das ganze Verhältniß umgekehrt, und der Zuschauer, welcher unter dem Einflusse des Theaters stehen

Digitized by Google

soll, als Herr und Richter theatralischer Darstellungen hingestellt (§. 27).

Der Verfasser lenkt daher wieder ein, gibt das geschmackvolle, mit reifer Urtheilskraft begabte Publikum, das ohnehin sich selten vernehmen läßt (§. 26), auf, verlangt von dem Publikum überhaupt nur etwas Geschmack und Sittlichkeit (§. 28), und läßt dieses Etwas erhöhen und verbessern, indem er dem Publikum die Rolle der Sinnlichkeit, und dem Theater die Rolle der erziehenden Vernunft zutheilt. Beide, das Publikum und das Theater (die Sinnlichkeit und die Vernunft), sollen sich rütteln und schleifen, und da das sinnliche Publikum das Vergnügen liebt, so wird aus dem goldenen Becher des Vergnügens jede Wahrheit besser schmecken, als wenn sie aus dem Munde eines sauertöpfigen Sittenlehrers kommt.

Ich begreife das hier gegebene Verhältniß der Sinnlichkeit und der erziehenden Vernunft nicht. Das Theater kann weder die Rolle der Vernunft übernehmen, noch ein Gerichtshof seyn. Auch liegt darin, daß die Vernunft (das Theater) die Wahrheiten im goldenen Becher des Vergnügens reicht, das Geständniß, daß sie selbst eine sinnlich-vergnügende Gestalt habe. Wer erkennt aber ernste Wahrheiten im Becher des Vergnügens, wie dringen da die Wahrheiten zum Herzen? Etwa durch die hervorgebrachte Täuschung, an der man sich vergnügt, oder durch Ueberzeugung, die eine Folge der Ueberlegung ist? Und wenn die Ueberlegung eintritt, ist sie nicht augenblicklich mit dem Bewußtseyn der Täuschung und der Fiktion verschwistert? —

Der Sittenlehrer hat nicht nöthig, den Zögling mit dem Köder des Vergnügens zu locken, die Sittenlehre bedarf keiner schmeichelnden Einkleidung, sie ist ernst, und auch polternd vor die Füße geworfen erreicht sie ihren Zweck viel sicherer, als aus dem goldenen Becher des Vergnügens dargereicht.

Ohne Zweifel ist für die Kunst nichts nachtheiliger, als zu große Nachsicht, indeß verlangt der Verfasser doch:

1. Daß das Publikum (welches? das geschmackvolle, oder weniger gebildete?) billig seyn und von dem Schauspieler nicht mehr

fordern muß, als er zu leisten vermag; denn seine Lage, seine Verhältnisse können ihn entschuldigen.

Bei Erzeugnissen der Kunst, des Geistes und des Fleißes muß aber jede Rücksicht auf die Lage und Verhältnisse des Erzeugers schwinden; die Laune und Geistesruhe des Schauspielers gehen uns nichts an; von seinem Werke allein ist die Rede, und wenn seine Lage und Verhältnisse darauf Einfluß haben, so ist das seine Schuld. Das Publikum aber bleibt berechtigt, meisterhafte Darstellungen zu verlangen, weil dazu der Schauspieler sich verdungen hat, oder, nach dem Vorschlage des Verfassers der Preisschrift, vom Staate dazu mit großem Kostenaufwande herangebildet ist.

2. Darum hat das Publikum auch gar nicht Unrecht, vielmehr volles Recht, überall den Maßstab einer strengen Kritik anzusetzen und nicht bloß, wenn der Schauspieler sich die Rolle und die Zeit seines Auftrittes selbst gewählt hat. Letzteres ist eine Ausnahme und kann nicht zur Regel werden. Der eigentliche Schauspieler erscheint immer im Dienste, und wenn Kunst im Dienste ein David in der Rüstung ist, weil die wahre Kunst frei wirken muß, so übt der Schauspieler keine wahre Kunst, vielmehr geht sein angemaßtes Künstlerthum im Dienen unter, welches einzig und allein die Bedingung der Existenz einer Theateranstalt ist, deren Darstellungen an bestimmte Stunden gebunden sind.

3. Es ist wahr, daß nicht jeder Liebhaber ein Kenner ist, nicht jeder, der die Schönheit Eines Stückes empfindet, den Werth aller anderen schätzen kann. Das wird jedoch keine Theateranstalt ändern, und sie daher immer auch, als Staatsanstalt, genöthigt seyn, den Geschmack in allen Richtungen so viel möglich zu befriedigen. Es ist aber unwahr, daß der wahre Kenner keine Regeln aus seinem Geschmack folgert; denn eben darum, weil er seinen Geschmack nach Regeln gebildet hat, ist er im Besitze dieser Regeln und folgert sie wieder aus seinem gebildeten Geschmack, dessen Ursache sie sind (§. 30).

4. Das Publikum soll mit einer Vorstellung zufrieden seyn, wenn unter vier, fünf Personen einige vortrefflich, und die anderen gut gespielt haben.

Digitized by Google

Das Publikum ist in solchem Fall wohl, aber es soll und muß nicht zufrieden seyn. Es darf sich nicht nach Utopien weisen lassen, wo der Lichtputzer ein Garrik, Talma oder Iffland ist, es hat vielmehr Recht, Anfänger und Nothnägel nicht nur als solche zu beurtheilen und zu behandeln, sondern auch zu verlangen, daß sie gar nicht zum Vorschein kommen, wenn eine theatralische Vorstellung ein Kunstwerk genannt werden soll. Und führte der Staat aus durch Ermittelung der Fonds, durch Vormundschaft und Schulen, was der Verfasser der Preisschrift vorgeschlagen hat, gehen dann aus der Staats-Theaterschule Künstler hervor, welche durch Ton und Geberde Seelen beherrschen (§. 25), und Verkündiger des Schönen und Göttlichen sind, wie könnte da noch von Anfängern und vom Naserümpfen der Zuschauer die Rede seyn! Mit welcher künstlerischen Grazie müßte sich da nicht auch ein Lichtputzer zu benehmen wissen, und wie wollte ein Garrik, ein Talma oder gar ein Iffland, die insgesammt nicht so viel gewußt haben, als ein einziger Zögling aus dem Staats-Theaterinstitut unseres Verfassers wissen müßte, irgend einen Vergleich mit diesem aushalten! Was wäre das gepriesene Utopien gegen unsere Kunst- und Volkstheater!

5. Leider verdirbt der Beifall, welcher ermuntern soll, oft weit mehr; leider schreibt der Schauspieler das mit (wohl auch allein) auf seine Rechnung, was dem Genie des Dichters gilt. Offenbar verwechselt sich hier der Schauspieler mit dem Dichter, weil er der Meinung ist, das Dichterwerk in's Leben gerufen zu haben, und gerade darin bestärkt ihn unser Verfasser, denn was bliebe wohl noch dem armen Dichter übrig nach alle dem, was er von einem Schauspieler aus seiner Fabrik erwartet!

Dennoch besteht für den Schauspieler kein anderes Zeichen der Anerkennung seines Strebens, als der Beifall, und da seine Leistungen augenblicklich vorüberrauschen, ist auch nicht abzusehen, wie der Beifall auf eine andere Weise sich ausdrücken soll, als durch eine augenblickliche Aeußerung durch die Fäuste, d. i. durch Händeklatschen. Darauf gründet sich die gesammte Ruhmbegierde des Schauspielers. Nicht das Publikum betrachtet ihn wie ein Hetzthier, er selber strebt

Digitized by Google

darnach, ein Hetzthier zu werden. Ein leeres Haus klatschend ist ihm lieber, als ein überfülltes Haus regungslos sitzend.

Uebrigens läßt sich ein zahlreicher Besuch des Theaters weder vorschreiben noch erzwingen; er hängt von der Verwaltung ab und wird nicht ausbleiben, wenn von guten Schauspielern gute und passende Stücke gegeben werden. Setzt nur der Schauspieler seine Ruhmbegierde auf eine Virtuosität der Darstellung, dann zeigt das Publikum stets sich übergütig; es hat aber keine Pflicht, durch vermehrten Besuch auf das Streben des Schauspielers einzuwirken.

6. Von dem Beifall für Harlekinaden sollte jedoch in einer Preisschrift geschwiegen werden, welche das Theaterwesen unter Staatsaufsicht und Staatsleitung gestellt hat. Man erkennt hier ein ärgerliches Vermischen von dem, was ist und was seyn soll, zum Beweise, daß die Wirklichkeit dem erträumten Ideal die Flügel stutzt. Befaßt ein Theater sich nicht mit Harlekinaden, so kann der Schauspieler auch nicht sie darstellen, folglich durch den Beifall über dieselben nicht irre gemacht werden, und gibt er sie und wird er durch den Beifall irre, dann stämpelt er sich selber zum Harlekin und achtet den Beifall der Menge höher, als eine gediegene Meisterschaft. Dessenungeachtet wird er noch immer das Gefühl seines eigenen Werthes behaupten und, nach der Natur seines Geschäfts, in jenem Beifall die Ueberzeugung seiner Meisterschaft finden. Von welcher Art diese sey, kümmert ihn wahrlich nicht.

Endlich ist auch nicht zu behaupten, daß

7. der Schauspieler durch Flüstern und Lärmen so oft in seinem Spiel gestört werde. In der Regel liegt die Veranlassung an der Sache oder in der Darstellung der Sache. Leeres Geschwätz ist ein Flüstern im Theater doch auch nicht zu nennen, wer möchte das wohl beurtheilen können! Dann ist Lärmen und Flüstern hinter und neben der Scene öfter viel stärker, als vor derselben, und der Schauspieler von jeher daran gewöhnt. Stellt er sich gestört oder gar beleidigt, so ist das Grimasse und unverzeihliche Eitelkeit. Er ist ja nur eine Maschine, die selbst nicht denken, nicht empfinden darf, und auch durch Störung von Außen, die ihn, die Maschine, nicht unmittelbar berührt, keines-

wegs im Getriebe aufzuhalten ist. Die größte Störung würde ihm sonst der Souffleur verursachen, und dennoch ist gerade dieser, nicht die Kunst, seine Geliebte, die er heilig hält und der er Treue geschworen hat bis in den Tod. Auch weiß wohl das Publikum, wenn es nicht gestört seyn will, sich Ruhe zu verschaffen, und mit einer ehrbaren Privatgesellschaft ist ein Theater schon darum nicht zu vergleichen, weil man dasselbe besucht, um ein Schauspiel anzusehen und sein Urtheil darüber abzugeben, wofür auch ein Eintrittsgeld bezahlt wird und bezahlt werden würde, sollte das Theater auch eine Staatsanstalt seyn.

Anmerkungen.

[1]) Plato, de republ. Lib. II. etc. 377. Edit. Stephani; Schlegel, Vorlesungen über dramatische Kunst u. s. w. Bd. I. S. 51, 52, 54.

[2]) Göthe hat (in Kunst und Alterthum ꝛc.) ein Verzeichniß französischer Recensenten-Ausdrücke mitgetheilt; ein Verzeichniß jener, welche in deutschen Theaterkritiken vorkommen, würde ein köstliches Seitenstück geben. Oft bestehen sie in ganzen Phrasen. Ich habe in einer Theaterzeitung sogar gelesen, das von dem huldigen Erscheinen und den Blumenfingern einer aufgetretenen Schauspielerin die Rede gewesen ist.

[3]) Darüber enthalten der Berliner Gesellschafter und die Dresdner Abendzeitung, Juli und August 1824, Mancherlei, die Gastspiele der Madame Neumann und des Wolffschen Ehepaars betreffend. Der Madame Seidler wurden in Breslau lateinische, griechische, französische, italienische, sogar hebräische Gedichte überreicht (Abendzeitung, 1824, August 28.).

[4]) Das Künstlerthum der Schauspieler wird von dem Verfasser als vorhanden angenommen. Sein mitgetheiltes Verzeichniß der Lehrgegenstände ist die Grundlage desselben. Da er aber aus seiner Schule lauter Künstler erwartet, so bekennt er zugleich, daß sich des Schauspielers Künstlerthum lehren und lernen lasse, mithin doch kein wahres Künstlerthum sey.

[5]) Vorlesungen ꝛc. Bd. I. S. 51—54.

[6]) Die äußere Erscheinung aller Künste fällt entweder in Raum oder Zeit. Die Dichtkunst im Allgemeinen hat mit dem Raum nichts zu schaffen, aber die dramatische Dichtkunst wird durch die Darstellung auf den Raum bezogen. Daher ihre Beschränkung überhaupt. Ihre Aufgabe aber, „das geistige

Digitized by Google

Leben des Menschen und der Menschheit darzustellen," ist dennoch an keine Regel zu knüpfen; denn eine Dichtung kann der Aufgabe genügen, ohne den vorhandenen Regeln anzupassen, wie auch Shakespeare den Aristotelischen Regeln nicht anpaßt. Man könnte mit gleichem Rechte Regeln aus Shakespeare folgern, wie Aristoteles aus seinen griechischen Dichtern gefolgert hat. Immer aber wird der dramatische Dichter mehr als ein anderer Dichter die Außenwelt berücksichtigen müssen.

7) In neuester Zeit scheint jedoch auch hier ein Wendepunkt eingetreten zu seyn. Denn einige Hoftheater, namentlich das Wiener, haben für derlei zur Aufführung gebrachte Stücke dem Verfasser ein Honorar zuerkannt, und die Direktion des Stadttheaters in Hamburg gewährt, vom 25. Dezember 1812 an, dem Autor bei Schauspielen und den Komponisten bei Opern oder deren Erben für jede zur Aufführung angenommene, den Spielabend ausfüllende deutsche Originaldichtung außer dem üblichen Honorar den dritten Theil der Brutto-Einnahme jeder 10. (20. 30. u. s. w.) zum Benefize angekündigten Vorstellung mit freier Einsendung. Das ist freilich noch nicht viel, allein concordia res parvae crescunt.

8) In der Abhandlung Nr. VII.

9) Alles, was darüber beim Athenäus u. A. zu finden ist, bezieht lediglich sich auf eine Nachweisung der aufgeführten Stücke und ihrer Verfasser, nicht aber auf Zergliederung der ästhetischen Schönheit. Die dramatischen Dichter hießen bekanntlich Didaskaloi, daher der Name „Didaskalien".

10) Was der Verfasser hier vom Publikum gesagt hat, ist fast wörtlich aus seinen „Aphorismen für Schauspieler" entnommen, die 1804 in Regensburg erschienen sind.

Digitized by Google

Fortsetzung.

Ich will gern zugestehen, daß zwischen Geschmack und Sitte sich eine Brücke befinde, und das moralische Gefühl mit dem Schönheitsgefühl in einer Linie sich berühre, oder eigentlicher sich berühren könne; indeß bedingen sie sich gegenseitig so wenig, wie Erkenntniß und Empfindung. Denn das Gute wird verstanden, gebilligt, geschätzt, das Schöne empfunden und mit Wohlgefallen bemerkt, wohl auch geliebt. Da nun sittliche Güte Klarheit und Deutlichkeit zur Grundlage haben muß, so ist nicht zu begreifen, wie die auf ein bloßes Empfinden hinwirkende dramatische Kunst in ihrem Bemühen jene sittliche Beschaffenheit zu befördern glücklicher seyn soll, als der Philosoph oder hier insbesondere der Sittenlehrer, der den Verstand in Anspruch nimmt! Ist jedoch der Mensch mehr geschickt zum Empfinden, wie zum Begreifen, so folgt zwar daraus, daß die Empfindung leichter sich bearbeiten läßt, als der Verstand, keineswegs aber, daß durch das Empfinden die Erkenntniß gestärkt, bereichert, vorzugsweise befördert, wohl gar erzeugt werde.

Man mag eine Verwandtschaft des Schönen mit dem Sittlichguten (§. 34) so weit verfolgen, wie man will, man mag Letzteres sogar als einen nothwendigen Bestandtheil eines Kunstwerks annehmen, was doch der Fall nicht ist, dennoch aber wird nie der allgemeine Grundsatz aufzustellen seyn, „daß, wer keinen Sinn für das äußere Schöne habe, sehr schwer einen Sinn für das innere haben könne“ (§. 34). Stände Geschmack und Sittlichkeit, Empfinden und Begreifen in diesem Zusammenhang, so hätte das äußere Schöne über das innere Gute die Oberhand, und der Moral- und Religionsunterricht würde einer ästhetischen Anweisung weichen, weil es hier sich vorzugsweise um die Kultur des äußeren Schönheitssinnes handeln müßte zur besseren Einwirkung auf den inneren Sinn.

Ein solches theoretisches Hirngespinnst wird indeß schon durch die Erfahrung vernichtet. Wir können uns unschwer überzeugen, daß einzelne Personen, wie ganze Stände und Völker, einen hohen Grad

Digitized by Google

von Recht und Sittlichkeit besitzen, ohne darum einen sogenannten ästhetisch gebildeten Geschmack zu haben. Ich will mich nur auf die tägliche Erscheinung von Individuen dieser Art, auf jene Klasse schlichter, rechtlicher Gewerbs- und Handelsleute vor einem halben Jahrhundert, auf geschichtliche Nachweise und auf die offenkundige Thatsache berufen, daß die Sittlichkeit fast in dem nämlichen Grade sich verflacht, als der Mensch sich nach Außen wendet und der äußeren Schönheit und dem in ihrem Gefolge sich befindlichen Luxus aller Art huldigt. Oder soll ich noch jene Klasse oder Individuen von Künstlern in Erinnerung bringen, welche nicht nur einen ausgebildeten Sinn für das äußere Schöne besaßen oder besitzen, sondern auch treffliche Kunstwerke in's Leben riefen, dennoch aber ohne Sinn für das innere Schöne, für Anstand und Sittlichkeit in einer liederlichen schmachvollen Lebensweise beharrten und untergingen!

Die vom Verfasser dieserhalb aufgestellten Sätze sind leidige unhaltbare Abstraktionen aus der vorausgesetzten Beschaffenheit und Wirkung eines ästhetischen Kunstwerks, angewendet auf eine Theateranstalt, die von einer Seite den Bedingungen eines Kunsttempels nicht entspricht, und andererseits in einem Zeitraum von mehr als zweitausend Jahren den Beweis liefert, daß die Darstellung des Schönen am eigenen Körper weder den Schönheitssinn der Schauspieler bilde, noch den mindesten Einfluß auf ihre Sitten habe. Die Moralität hat ein ganz anderes Fundament als der Geschmack, und die *sittliche Grazie* des Kunstwerks ist nicht vom Sinn für äußere Schönheit hervorgebracht, sondern aus dem *inneren* Sinne auf das Kunstwerk übertragen. Darum steht Sittlichkeit höher und fester, und darum sind die wahren Kunstwerke so selten. Denn nur die Verbindung Beider, des äußeren und inneren Schönheitssinnes, führt zu dieser Vollendung, und die Kunst muß durchaus in ihrer Reinheit gedacht werden, wenn man eine *Verwandtschaft* derselben mit dem Sittlichguten behaupten oder auch nur andeuten will. Dann aber folgt der Geschmack der Sittlichkeit, dem sittlichen Impulse, nicht die Sittlichkeit dem Geschmack (§. 35), und das Theater bleibt außer aller Berührung.

Digitized by Google

Plato, der ohnehin zu dem eigentlichen Schönheitsbegriff sich nicht erhoben hat, erkannte dennoch hier das wahre Verhältniß der Sache. Er verbannte nicht, wie der Verfasser meint, die Poeten aus seiner Republik, welche den Hang der griechischen Jugend zu Ausschweifungen nährten. Diese Beschränkung war ihm fremd. Er urtheilte aus der Natur der dramatischen Dichtkunst, und indem er diese durchaus der Staatsverwaltung unterordnete, ihr weder einen Einfluß auf politische Gegenstände gestattete, noch ein Bildungsmittel in ihr fand, welches keiner Beschränkung bedürfe, so bekennt er ausdrücklich, daß, wenn er die Dichter mit ihren öffentlich vorgetragenen Rathschlägen u. dgl. dulden wollte, er auch die Folgen davon nicht mehr zu berechnen wisse [1]).

Das Nämliche bekennt wohl auch unser Verfasser (§. 35), jedoch in einem anderen Sinn. Er meint nämlich, daß unter den von ihm gegebenen Voraussetzungen das Theater die Veranlassung wird seyn können, den schlummernden Funken für ästhetische Schönheit zu wecken. — Ich will, ohne weiter auf eine solche Veranlassung einzugehen, den Widerspruch bloß berühren, in welchen er dadurch gerathen ist, daß er kurz vorher das ästhetische Gefühl zur Bedingung des moralischen gemacht hat, und hier wieder von Herzen spricht, die für moralische Schönheit glühen, ohne Wärme für die ästhetische, und auf das Können hinweisen, welches als eine Möglichkeit schon der Zweck einer positiven Staatsanstalt des Theaters seyn soll.

Und diese Möglichkeit, ohne Fundament, erhebt er alsogleich (§§. 35—38) zu einer höheren Erziehungs- und Bildungsanstalt, erhebt sie über alle vom Staate fest gegründeten, in sein Innerstes eingewurzelten Schul- und Kirchenanstalten, und verliert sich in ein Reich phantastischer Träume, die nie in Wirklichkeit treten können.

Denn ihm zufolge soll die Theateranstalt nicht nur die Stelle einer Sprachgesellschaft vertreten, die Sprache bilden, reinigen und bereichern, sondern auch moralische Pflichten lehren, und nebenbei die große Lehre verbreiten, daß alle Menschenkinder zu einander Brüder und Schwestern sind! — Lauter vortreffliche Dinge und Evangelien, im Fluge zu erhaschen?!

Digitized by Google

Die Theateranstalt soll dem Menschen, der im Zustande der Erschöpfung und der Leerheit die feineren (!) Verstandesarbeiten fortzusetzen unfähig ist, für das Gefühl des Schönen (!) einen Kreis eröffnen, jeder Kraft seiner Seele Nahrung geben, und Herz und Verstand bilden, wenn sie zu unterhalten Miene macht!

Die Bühne bildet demnach Verstand und Herz, wenn auch der Mensch die feineren Arbeiten des Verstandes nicht mehr fortzusetzen fähig ist! Wahrlich, eine Bildung des Verstandes und Herzens ohne Thätigkeit des Verstandes ist in der That das Wunderbarste, was man von einem Theater, von einer Schaubühne, vermittelst Schauspieler, erwarten und vollbracht sehen könnte.

Die Kraft der dramatischen Darstellungen, versichert der Verfasser, ist die Kraft der Religion selbst; Religion und Gesetze erhalten ihre Verstärkung durch die Bühne; Gesetze richten nur äußere Thaten und sind wandelbar; die Poesie richtet den leisesten Gedanken, ist in ihren Aussprüchen unwandelbar (?), Eins und Ewig, vor der Bühne fallen alle Larven, in ihr sitzt die ewige Wahrheit zu Gericht!

Ich glaube nicht ungerecht zu seyn, wenn ich das Alles, obgleich nicht Alles vom Verfasser unmittelbar herrührt, für baren Unsinn erkläre. Zwischen der Kraft der dramatischen Vorstellungen und der Kraft der Religion ist eine himmelhohe Kluft befestigt. Die Pflicht zur Beobachtung der Gesetze und der Sittlichkeit hängt nicht ab von dem Prunke vorübergehender Schauspiele, und es wäre in der That sehr traurig mit einem Staate bestellt, in welchem Religion und Gesetze ihre Verstärkung von einer Schaubühne durch Histrionen erhalten müßten.

Freilich reichen Gesetze nicht so weit, wie der dramatische Dichter; denn jene haben es zu thun mit der Wirklichkeit, dieser mit der Möglichkeit. Aber nicht die Poesie, als solche, richtet den inneren Gedanken, sondern die Moral und Religion, und wenn die Poesie den moralischen und religiösen Charakter annimmt, so bearbeitet sie dennoch nur ein Gebiet der Möglichkeit, das seine Verstärkung erhält von der Moral und Religion. Wir wollen hier nicht darüber streiten, ob die Poesie der Moral sich weder entgegenzustellen, noch unterzuordnen habe, oder

Digitized by Google

der Religion dienstbar seyn müsse; allein Niemand wird so thöricht seyn, zu behaupten, daß die Moral und die Religion der Poesie dienstbar sey! Und das wäre thatsächlich, wenn die Religion ihre Stütze von der Poesie erhielte. Mit Gesetzen hat aber die Poesie sich gar nicht zu befassen, und wenn die Gesetze nach der Bildungsstufe des Volks wandelbar sind und seyn müssen, so ist es die Poesie, hauptsächlich die dramatische, um so mehr, und ihre Aussprüche sind nicht Eins und Ewig, sondern hängen von dem Belieben ab, wie der Dichter den selbstgeschürzten Knoten der Vorsehung vor unseren Augen abwickelt, wo aber Larven nicht fallen, Schminken nicht erblassen können, weil die ewige Wahrheit, die auf der Bühne zu Gericht sitzt, ein dichterischer Popanz ist, der selbst der Larve und der Schminke, der Latten und Nägel, der Kerzen und Lampen bedarf, um sichtbar dargestellt zu werden.

Immerhin kann der Dichter aus den Gräbern modernde Sünder hervorrufen, sie werden auf der Bühne nicht stehen vor allem Volke am Pranger, sie werden nicht zittern, und unsere Verwünschungen hören, sie werden nicht mit dem Zurufe verschwinden: „Hütet euch vor unserem Schicksal!" Nein, wir werden Komödianten sehen, welche Kleid und Sprache der hervorgerufenen Sünder anziehen und sich aneignen, und sich abmühen, darunter sich so zu geberden, daß sie mit einem Plaudite! scheiden und die Zuschauer ihnen nachsagen können: „der oder die hat vortrefflich gespielt."

Und da faselt man noch von einem furchtbaren (!) Gericht, vor welches der Dichter die nach seiner Weise gestalteten Verbrecher gefordert hat; da soll Derjenige, in dessen Verstand die Moral keinen Zutritt findet, in dessen Innerem die Religion keinem Glauben begegnet, sich bloß einer Medea, einer Lady Macbeth gegenüber stellen, um alsogleich Moral und Religion zu gewinnen; da soll sogar die Bühne durch ihre Histrionen strafen, was der weltlichen Gerichtsbarkeit ungestraft entschlüpft, und zur Blüte treiben, was jene nicht ermuntert! — Wie bewirkt sie ein solches Wunder?

Wenn die Worte des Augustus zum Cinna: „Laß uns Freunde seyn" den allgemeinen Wunsch erzeugen, seinem Todfeinde die versöhnende Hand zu reichen, so begreife ich wahrlich nicht, warum

Digitized by Google

wir so viele Spaltungen, Verbrechen und Gräuel in Frankreich, wo sie am öftesten gehört sind, erlebt haben, und sie auch in neuerer Zeit nicht einmal die Parteien vereinigen konnten; und wenn Jeder sich freut, ein Mensch zu seyn, und über die Größe der Seele frohlockt bei Sickingen's Ausruf: „Gott wird sorgen, meine Sache ist Worthalten," so begreife ich wieder nicht, wie seitdem, und da die Bühne an Streichen des Edelmuths und an hochtrabenden Sentenzen es doch nicht hat fehlen lassen, der Wortbruch ganz eigentlich an die Tagesordnung gekommen ist!

Darum wird auch der Elende, der die Pflichten der Dankbarkeit gegen seine Aeltern vergessen hat, sich nicht durch die hilflose Lage Lear's erweichen lassen; sein Gewissen wird nicht aus dem Schlafe erwachen, er wird vielmehr, wäre es nur möglich und dem Bösewicht alsdann wahrlich erwünscht, die Posaune des Weltgerichts überhören, wie der Verfasser der Preisschrift sich poetisch-phantastisch auszudrücken beliebt.

Was bisher von der Wirkung der Bühne erwartet ist, betrifft wohl zunächst die Tragödie und das Schauspiel. Eine vielleicht noch stärkere Wirkung legt der Verfasser der Preisschrift aber der Komödie, dem Spott und der Satyre bei, durch die hingeworfene Bemerkung: daß vor dem Schrecklichen die Feigheit sich verkriechе, und gegen die Rührung der Aberwitz vergeblich seine Pfeile abschieße. In diesem Fall wäre denn auch die ganze lange pathetische Demonstration ganz unnütz gewesen. Glücklicher glaubt er also mit den auf unser Ehrenkleid gestreuten Flocken des Lächerlichen zu seyn. Allein, warum dulden wir lieber von unserem Freunde eine Sittenrüge, als Spott? Darum, weil wir ihm ohne Zweifel eine ähnliche Rüge entgegensetzen können, der Spott aber eine Geringschätzung zeigt, welche die Freundschaft verletzt, und also den Gegenstand unmittelbar trifft. Was thut aber die Bühne? Sie straft und verspottet unter fremdem Namen, sie verfehlt daher ihren Zweck, wie der Freund ihn möglicher Weise doch erreichen kann; sie verfehlt denselben gerade darum, daß sie nur auf den Sack schlägt, wenn sie den Esel meint, was nebenbei gesagt eine triviale Phrase ist; denn wer wird sich in die gerade Linie der Anwendung

Digitized by Google

stellen? wer sich für den Esel halten? Ist dieses aber der Vorzug und der Einfluß des Spottes und der Satyre, daß sie den Heuchler Tartuffe, den Geizigen Harpagon nennt, nun so spreche man doch auch nur ohne Bedenken der alten Komödie Athens das Todesurtheil, und rede nicht mehr von ihr, als einem Bestandtheil der Volksfreiheit, als einem streng persönlichen Sittengericht, sondern setze die mittlere und neue Komödie der Griechen höher hinauf und einen Kotzebue nicht unter den Aristophanes.

Da nun solchergestalt Tugend und Laster, Weiser und Thor, stets außerhalb der Wirklichkeit, der partikulären Erscheinung, vorgestellt erscheinen und erscheinen müssen, da ferner die Bühne selbst den Sturm, der Schiff und Mannschaft verschlingt, erregt und beschwichtigt, so sehen wir auch nur eine Dichtung vor uns, durch die wir unmöglich auf eine Wirklichkeit vorbereitet werden können, weil die Erfahrung etwas Praktisches ist, das sich nicht durch ein Vorsagen lernen läßt, wie ein Sittensprüchlein, welches wohl auch ein Erfahrungssatz ist, gewöhnlich aber als Zugabe bei einer gemachten Erfahrung nachgesendet wird.

Die Bühne macht uns daher auch nicht gerechter und nachsichtsvoller gegen Vergehen und Thorheiten der Menschen; sie hat dazu auch keinen Beruf. In ihren poetischen Gebilden ist keine eigentliche Wahrheit; die dramatische Dichtkunst wandelt die Möglichkeit zur Wahrscheinlichkeit um, und stellt die Wahrheit an die Stelle der Wahrscheinlichkeit. Wir erblicken nicht sowohl die That des Verbrechens im Keime, im Wachsthum, im Vollbringen, sondern wir bemerken nur, wie der Dichter Ursache und Wirkung im Verbrechen angelegt und ausgeführt hat, und wenn bei dieser Entwicklung des Verbrechens Mitleid statt Abscheu und Verdammung entsteht, so tritt dieses mit dem angegebenen Zweck der Bühne in offenen Widerspruch, weil sie durch Schrecken und Rührung vom Laster, durch Spott und Satyre von Vergehen und Thorheiten abhalten will, und die beabsichtigte Besserung der Zuschauer oder Zuhörer um so weniger erzielt werden kann, je größer die Nachsicht von der Bühne aus gegen Vergehen und Thorheiten ist.

Digitized by Google

Man begreift nun auch unschwer, was von der Versicherung zu halten ist, daß die Bühne beinahe der einzige Ort sey, wo die Großen der Erde Wahrheit und Menschen ohne Schminke sehen, ohne jene Tartuffesschminke, welche Gräber übertüncht und falsche Schilde aushängt. — Die Großen der Erde verstehen sich auf Wahrheit und Schminke millionenmal besser, als jeder dramatische Dichter; diese Unterscheidungsgabe ist ihr eigenstes Element, und das hat der Verfasser der Preisschrift wohl auch, nach seiner Stellung, gewußt. Allein gerade die Bühne bedarf der poetischen Schminke, wie der Schauspieler der materiellen, und die vom Dichter auf die Theaterbühne gestellten Personen gehören gewiß nicht einem Geschlecht an, das gelebt hat oder leben wird. Was die Geschichte leistet, kann die Dichtkunst nicht erreichen, und wie unendlich schwer wird es schon jener, wenn sie aus Thatsachen folgern will den Charakter nach seiner inneren Wahrheit und Wirklichkeit! Der dramatische Dichter macht sich einen Tartuffe und Harpagon, wie einen Helden, und läßt die Handlungen derselben aus Gesinnungen hervorgehen, die er sich erdacht und in einen wirkenden Zusammenhang gebracht hat. Die historische Wahrheit kümmert ihn wenig, wenn er die bestmögliche Charakterzeichnung gefunden zu haben glaubt. Er opfert jene dieser und stellt uns Personen ganz anders vor die Augen, als die kalt und ohne Theaterprunk richtende Weltgeschichte.

Endlich will der Verfasser noch die Wirkung der Bühne auf den Verstand darthun, um so ihren Einfluß auf Geschmack und Sitten mittelbar zu beweisen (§. 37). Jene Wirkung ist jedoch nicht bewiesen, vielmehr sind gleich mancherlei Fälle angeführt, in welcher Weise die Wirkung erfolgen könne? Wir ersehen nämlich, „daß die Abstraktionen der Gelehrten, der Erwerb der Wissenschaften von der Bühne aus unter das Volk verbreitet, Ansichten und Meinungen, Gesinnungen und Begriffe der Nation über Regenten und Regierungen beleuchtet und berichtigt, ja sogar Industrie und Erfindungsgeist geweckt werden sollen." Könnte dies wirklich geschehen, dann wären freilich weder Schulen noch höhere Bildungsanstalten nöthig, das Theater würde spielend sie ersetzen, und Mancher, der im bürgerlichen

Digitized by Google

Lebenskreise vielleicht nie eine Erfindung gemacht hätte, würde die Veranlassung dazu sich aus dem Theater holen. An einem anderen Orte behauptet zwar der Verfasser [2]), „der Mensch geht nicht in's Theater, um sich für verwickelte Gegenstände, die größtentheils für den Richterstuhl der kalten Vernunft gehören, zu interessiren;" allein an diesem Orte mußte jene nüchterne Bemerkung einem Heere erträumter Möglichkeiten weichen, und die Bühne, welche nicht einmal den Geschmack erzeugen kann, sondern den vorhandenen nur in Anspruch nimmt, sogar berufen seyn, den Nationalgeist zu erzeugen! — Das vermag keine Bühne der Welt. Die Bühne kann nur ein Vorhandenes benutzen, in der Wirklichkeit aber nichts erschaffen. Der Nationalgeist entspringt aus Verfassung und Verhältnissen des Staatskörpers, aus bereits vorhandenen Grundlagen, nicht aus Dichtungen und dramatischen Gemälden. Und wenn der Verfasser dennoch meint, „eine wahre Nationalbühne ließe sich durch eine gemeinsame Verbindung der Regierung mit allen Dichtern und allen mimischen Künstlern errichten," so müßte die Regierung zuvörderst ihr innerstes Wesen umkehren, oder wenigstens neben der Nationalbühne eine Korrektionsanstalt hinstellen für alle jene Dichter und mimischen Künstler, welche auf dem vorgeschriebenen Wege nicht fortwandeln wollten oder könnten.

Darum kann nicht behauptet werden, daß die republikanische Nation der Griechen in ihrer guten Zeit so fest zusammengeknüpft sey durch die Dichterwerke und die darin verhandelte Sache des Vaterlandes. Die Staatsverhältnisse waren das Band, und wie diese gestalteten sich auch die Dichterwerke. Entging doch Aeschylus kaum einem Todesurtheil, weil er dagegen gefehlt haben sollte [3]), und wie verschieden von ihm erscheinen schon seine Nachfolger! Von der allgemeinen Humanität, die in jedem Dichterwerke sich ausspricht, kann auch geschwiegen werden, denn wer wird beispielsweise in den „Wolken" und in den „Fröschen" des Aristophanes, in der bitteren Verspottung des Sokrates und Euripides die gerühmte Humanität finden? Und was bewog denn auch den Aristophanes, die alte Komödie aufzugeben und der mittleren sich zuzuwenden? Waren es nicht die veränderten Staatsverhältnisse,

Digitized by Google

die sich von der dramatischen Poesie nicht regeln lassen, vielmehr über diese herrschen und gebieten?!

Vergebens suchen wir daher in der vorliegenden Preisschrift eine genügende Aufklärung darüber, wie sich der Geschmack zu den Sitten, und wie sich das Theater zu Beiden verhalte? (§. 38). Wir erblicken auch in der Theateranstalt kein höheres Erziehungs- und Bildungs-Institut; wir wissen aber, daß der Verfasser vor der ausgeschriebenen Preisfrage eine dergleichen Anstalt ebenfalls nicht vom Theater erwartet, vielmehr mit deutlichen Worten erklärt hat *):

„Diejenigen, welche von der Bühne eine Schule der Sitten, eine Bildungsanstalt überhaupt verlangen, gehen zu weit. Die Bühne kann und soll anderen Anstalten nicht vorgreifen, ihnen nur nicht entgegen seyn durch Beförderung unreiner Sitten und Verbreitung unrichtiger Begriffe."

Diese der wahren Beschaffenheit einer guten Bühne entsprechende und selbst vom Staate anerkannte Ansicht steht nun zwar mit dem Inhalt der Preisschrift im geraden Widerspruch, allein die bisherige Erörterung dient ihr zur festen Unterlage, und der Widerspruch kommt auf Rechnung der Inkonsequenz des Verfassers.

Kehren wir indeß auch mit ihm (§. 39) zu der Bühne zurück als einem bloß anständigen Erholungsmittel, so können wir doch immer nicht ihm die Folgen zugestehen, die er daran zu knüpfen berechtigt zu seyn glaubt.

Wo Erholung der Zweck ist, werden Vater und Mutter nicht daran denken, Liebe und Ausdauer für Erziehung und Familiengeschäfte zu sammeln, denn das hieße, dem Drucke häuslicher Sorgen entfliehen, um die Veranlassung dazu anderswo wieder aufzusuchen; — Sohn und Tochter werden die ihnen gebührenden Pflichten nicht spielend lernen, denn das wäre ein Erziehungsmittel im Wege der Erholung, und man dürfte die Kinder nur in's Theater schicken, um mühelos ihnen das anzueignen, was den Erzieher oder die Aeltern so viele Mühe kostet; — der ernste Krieger wird dort nicht Heroen, der Weise nicht sein Lächeln finden, denn im Theater belebt nicht ihre Phantasie des Dichters Bilder, sondern es erscheinen diese, die Heroen und

Digitized by Google

Weisen, verkörpert in den Gestalten und Gesichtern der Schauspieler, meistens als verkrüppelte Individualitäten im Vergleich zu den Originalen, deren Bekleidung sie tragen.

Wer hat es jemals erlebt, wer wird es erleben, daß Alle vereinigt, im Theater nur Eine Familie bildend, brüderlich die Wonne der Leiden und Freuden unter sich theilen, daß alle Schranken des Unterschieds fallen, Rang, Titel, Ordensbänder unsichtbar werden, und Alle, Alle an dem großen himmlischen Freudengedanken sich laben, *ein Mensch zu seyn!* Hat nicht Timokles vor länger als anderthalb tausend Jahren die Wirkung des Theaters auf gleiche Weise geschildert [5]), und versichert, „daß man Uebel leichter ertrage, wenn man sie an Anderen sehe," wie zum Beispiel der Bettler die Armuth beim Erblicken anderer Armen oder der Bettelgenossen, und hat er nicht dadurch dem Staate zu seiner Zeit ein gutes Mittel an die Hand gegeben zur Beschwichtigung der Armen und der Bettler? — Verhält es sich anders mit der Theateranstalt unseres Verfassers?

Freilich muß jede Ursache ihre Wirkung haben; da aber das Theater weder Ursache des Geschmacks noch der Sitten ist, so läßt sich auch die angegebene Wirkung nicht heraus folgern. Jeder Staat sorgt ohnehin dafür, daß auf dem Theater nichts erscheine, was den Sitten entgegen sey, und selbst in England ist dieserhalb eine Aufsichtsbehörde thätig. Ist der Staat hier weniger streng, als in anderen Fällen, so traut er der Wirkung des Theaters entweder nicht viel zu, oder es ist seiner Aufmerksamkeit entschlüpft, und diesem Umstande würde auch jede andere Kommission unterworfen seyn, *zumal oft genug die Wirkung auf der Bühne eine ganz andere ist, als die berechnete und erwartete.*

Es kann demnach nicht davon geredet werden, daß die Theater guten Geschmack und gute Sitten *verbreiten*, denn ihre jedesmalige Beschaffenheit zeigt nur von der jedesmaligen Beschaffenheit des Geschmacks und der Sitten in der Nation, welche durch die vom Staate angeordneten oder in demselben bestehenden Bildungsmittel zuvor festgestellt seyn müssen, bis sie auf der Bühne dargestellt werden können. Außerdem ist das Theater durchaus abhängig vom Stande der drama-

Digitized by Google

tischen Poesie, und auch diese wird mehr als jede andere Kunst, sogar mehr als jede andere Dichtungsart, von den Verhältnissen des Staats und der durch sie begründeten Kultur in Geschmack und Sitten der Nation bedingt. Wenn der Dichter aber nur scheinbar sich zu seinen Zuhörern herablassen und in der That sie zu sich hinaufziehen soll [6]), so kann dies auch nur geschehen, indem er sich dem Bestehenden nähert und dem besseren Geschmack nachfolgt. Ist die Nation nicht fähig, Meisterwerke in sich aufzunehmen, so verschmäht sie auch ihre Aufführung. Darum müssen überhaupt erst Dichterwerke vorhanden, gelesen, empfunden, oder die Dichter liebgewonnen seyn, bevor der Wunsch sich kund gibt, solche auf der Bühne zu sehen. Benutzt eine Direktion diesen Umstand, dann ist ein Beitrag zum guten Geschmack allerdings wohl zu erwarten, aber nicht von der Bühne unmittelbar, weil auch die besten Schauspieler keinen bleibenden Eindruck hervorbringen, sondern mittelbar dadurch, daß die Bühne Veranlassung für eine Mehrzahl wird, sich mit vorhandenen Meisterwerken näher bekannt und vertraut zu machen, die Schönheiten derselben zu erkennen, mit einem mehr gebildeten Geschmack in's Theater zu treten, für die Anhörung ähnlicher Werke fähiger und geneigter zu seyn, und dergestalt die Bühnenverwaltung gleichsam zu nöthigen, dem dieserhalb sich kundgebenden Impulse zu folgen.

Dies ist Alles, was im minderen oder höheren Grade einem Theater nach seiner Stellung gegen die Nation zugestanden werden kann, und worauf der Verfasser der besprochenen Preisschrift am Schlusse derselben zurückzukommen ebenfalls genöthigt ist. „Beizutragen," sagt er, „zum guten Geschmack und den Sitten, sey die Bestimmung des Theaters; man muß vom Theater nicht mehr verlangen und erwarten, als es seiner Natur nach leisten kann; man muß von einem Lorbeerbaum keine Ananas pflücken wollen."

Sehr wahr! und damit hat er sein gesammtes Prachtgebäude in ein Kartenhaus umgewandelt und statt der Ananasfrucht dürre Lorbeerblätter dargeboten! — —

Ich muß hier noch eines Aufsatzes des ehemaligen preußischen Hofraths Fischer gedenken, betitelt: „die heilige Komödie" [7]),

Digitized by Google

welcher zum Zweck hatte, das Theater zu seiner alten Würde zurückzuführen und es zu einem religiösen Kunsttempel zu erheben.

Das wäre freilich die höchstmögliche Verbesserung einer Anstalt, der ich im Vorstehenden sehr geringen Nutzen und fast gar keine Würde eingeräumt habe. Die am Schlusse jenes Aufsatzes empfohlene ernste Beachtung und redliche Prüfung dünkt mir daher hier an der rechten Stelle zu seyn, und ich beginne sie, indem ich die Grundzüge des Vorschlages vorausschicke. Es besteht nämlich der Vorschlag selbst darin: „Für die sogenannte heilige Zeit, von Aschermitwoch bis Ostern, auf den deutschen Theatern das heilige Schauspiel einzuführen, und zur Aufführung sich folgender Mittel zu bedienen."

1. „Jede Direktion eines Theaters sorge im Laufe eines Jahres für eine große Tragödie, oder Schauspiel, oder Oper, deren Gegenstand allein aus der heiligen Geschichte (biblischen und kirchlichen) genommen ist."

2. „Das solchergestalt gearbeitete und mit der größten Sorgfalt ausgewählte Stück sey, neben der Hauptrichtung auf die Beförderung der Andacht und frommen Erhebung, zugleich ein Meisterstück der Kunst und Poesie."

3. „Es werde von dem gesammten scenischen Personale mit allem Aufwande wahrer Kunst und mit der möglichsten Würde gegeben."

4. „Es werde durch die ganze Fastenzeit, die Charwoche eingeschlossen, wöchentlich dreimal, und zwar nur allein aufgeführt, indem jede andere dramatische Vorstellung unbedingt verbannt bleibt." — —

Der Verfasser verbreitet sich nun über die einzelnen Punkte. Er ist der Meinung, daß nichts rührender und erhebender sey, als der Tod eines Märtyrers, aus dessen Blute alle Blumen des Glaubens, der Liebe und der Hoffnung aufsprießen; er erinnert an Athalia, an Joseph, an Moses u. A., um ahnen zu lassen, wie innig sich die Gefühle der Andacht mit der Idee und den Genüssen der Poesie und Kunst verbinden können; er verlangt, indem aller falscher Pathos, anmaßliche Affektationen und leerer Schauprunk verschmäht wird, inneren Werth des

Digitized by Google

vorzustellenden Stücks, reichen Lohn für den Dichter, strenge Gerechtigkeit ohne Kabalen und Nebenrücksichten in der Besetzung der Hauptrollen von den Schauspielern durch Stimmenmehrheit, Fleiß im Einstudiren, gänzliche Verbannung des Souffleurs, durchaus keine Zeichen des Beifalls oder Mißfallens von den Zuschauern, und im Fall eines gänzlichen Mißgriffs (?) in der Wahl des Stücks schnell die Unterschiebung eines beliebten älteren oder neueren, welche Veränderung aber nicht mehr als einmal erlaubt seyn soll.

Aus der Beobachtung dieser Vorschriften oder Erfordernisse würde angeblich hervorgehen, daß dergleichen geistliche Schauspiele die Kenntniß und Achtung der Religionsgeschichte verbreiten und wahrhaft religiöse Gefühle und Gesinnungen wecken und unterhalten, wir zum Gewinn der Kunst Meisterstücke der dramatischen Poesie und vollkommene Darstellung empfangen, wozu den Schauspielern ein ganzes Jahr zur Vorbereitung bliebe, daß ferner der Geschmack von den Frivolitäten und Kleinigkeiten gereinigt und gehoben, die Theater durch Einführung der erhabensten Gegenstände geheiligt, sie nach dem Muster der Alten zu religiösen Kunsttempeln gebildet, und von ihnen, wenigstens für eine gewisse Zeit, der unglückliche Umstand entfernt wird, daß sie täglich geöffnet sind. —

Dieser Vorschlag blieb zwar, was er war, wurde indeß doch in mehren öffentlichen Blättern gelobt und gepriesen [*]). Ich aber trage kein Bedenken, zu gestehen, daß er mehr ein Erguß des guten wohlwollenden Herzens, als ein Ergebniß tiefer Einsicht in die theatralischen Verhältnisse und Eigenthümlichkeiten zu seyn scheint. Auch beruht er auf der ganz irrigen Voraussetzung, daß die Bühne der Alten ein religiöser Kunsttempel gewesen ist. Das war sie jedoch so wenig, wie ein Institut zur Volkserziehung. Man kann sie zwar als eine Zugabe der Götterfeste betrachten, ihr aber nicht den Zweck von diesen zuschreiben. So mag auch die vom Verfasser noch erwähnte **Comedia sacra** auf sich beruhen, wie die geistlichen Tragödien der Franzosen; denn wollte man selbst diese in den Kreis der Untersuchung ziehen, so würden sie dennoch kein günstiges Resultat für die **Heiligkeit** der Bühne geben. Alles, was aus ihnen, als aus einem angezogenen Beispiele, zu folgern

Digitized by Google

wäre, iſt: „daß ſchon geiſtliche Stücke auf einer profanen Bühne erſchienen ſind.“

Es bleibt aber eine ganz andere Frage: „welchen Eindruck dergleichen Vorſtellungen in dem religiöſen Gefühl der Zuſchauer oder nur in ihrer Meinung über die Beſchaffenheit der Schaubühne und der Schauſpieler hervorgebracht haben? Warum verfehlten denn die geiſtlichen Komödien ſelbſt in Kirchen und Klöſtern ſo ganz ihren Zweck? Sie waren doch der Bildung damaliger Zeit entſprechend und wurden auch nicht von Hiſtrionen aufgeführt!

Allerdings enthält die bibliſche und kirchliche Geſchichte einen Reichthum großer Charaktere und Handlungen, allein durch die bloß dramatiſche Bearbeitung derſelben wird man weder eine größere Kenntniß und Achtung der Religionsgeſchichte verbreiten, noch tiefere religiöſe Geſinnungen wecken. Dazu iſt die Schaubühne der Ort nicht. Was der Poeſie im Allgemeinen zugeſtanden werden kann, vermag die dramatiſche insbeſondere nicht zu leiſten. Die Schaubühne hat ihre eigenen Regeln, und dieſen müßte der dramatiſche Dichter ſich doch fügen, um ſo mehr, wenn er dabei ſeinen Zweck: „auf vermehrte Andacht und fromme Erhebung einzuwirken,“ erreichen wollte oder könnte. Denn die ſeinem Meiſterwerke unterlegte nothwendige Bedingung iſt ja das Gefallen, und darum ſchon muß es bühnengerecht ſeyn. Um dahin zu gelangen, wird Manches ſich anders geſtalten müſſen, als es in der Wirklichkeit war, die Handlungen werden je nach der Anſchauungsweiſe des Dichters andere Motive erhalten, und die hiſtoriſche Wahrheit, die edle rührende Einfachheit der That wird verbrämt und geſchnörkelt erſcheinen. Wer die Religionsgeſchichte kennt, wird allenfalls ſich an der Fiktion ergötzen, wer ſie nicht kennt, wird die Fiktion für Wahrheit halten und in Irrthum gerathen. Und welche wunderliche Widerſprüche müßten nicht entſtehen, wenn wir Perſonen aus dem Judenthum in den neuen religiöſen, d. i. chriſtlichen Kunſttempel einführen, und was kann unſere, die chriſtliche Religion in ihrer Wirkung auf uns gewinnen? Man denke nur an Werner's „Mutter der Makkabäer,“ welche mit ihren Kindern den Märtyrertod leidet, weil ſie eine im moſaiſchen Geſetze verbotene Speiſe nicht eſſen wollten!

Digitized by Google

Wie würde hier wohl die Nutzanwendung, das „historia docet“ lauten? Und verhält ſich nicht etwa das Judenthum zum Heidenthum, wie das Chriſtenthum zum Judenthum?

Wie und wo ſoll nun Andacht und fromme Erhebung bewirkt werden? Wird man vergeſſen, daß man im Schauſpielhauſe iſt und daß daſelbſt zur Schau geſpielt wird? Und wer ſind denn die Darſteller des Heiligen, Erhabenen und Ehrwürdigen? — Es ſind die alten, der Verſammlung wohlbekannten Komödianten im Gewande der Märtyrer und Heiligen, die in der heiligen Zeit ein heiliges Geſicht machen und mit ihrem bisherigen Beruf und ihrer bisherigen Lebensweiſe in argem Widerſpruche ſtehen. Solche Hiſtrionen ſollten geeignet ſeyn, einen Märtyrer, einen Apoſtel u. ſ. w. vorzuſtellen, ohne ihn klein und lächerlich zu machen? — Eben darum, weil jene Männer mit der ſittlich reinen chriſtlichen Religion zu innig verbunden ſind, können ſie ohne Herabwürdigung auf einer Bühne nicht erſcheinen, und die Kirche verliert an Theilnahme, Würde und Verehrung in dem nämlichen Grade, als das Kirchliche zur ſchauſpieleriſchen Darſtellung verwendet wird.

Auch wird es einem dramatiſchen Dichter in dem ihm durch die Bühne gezogenen beſchränkten Kreiſe ſchwerlich gelingen, das Heilige auch nur erträglich zu geſtalten. Wir werden alſo auch keine Meiſterwerke empfangen, und empfingen wir ſie, ſo würden ſie in der Darſtellung zur Parodie werden, um ſo gewiſſer ſchon darum, wenn den Schauſpielern ein ganzes Jahr zur vorbereitenden Aufführung geſtattet wäre. Da ſie es nicht mit ihrem Inneren, ſondern mit der äußeren Schaulegung zu thun haben, ſo verliert in ihren Augen das Edle und Heilige immer mehr an Werth, je länger die Vorbereitung zur Darſtellung und je häufiger die Darſtellung iſt. Und wenn alle Schauſpieler der Welt gegen dieſe Behauptung feierlichſt proteſtiren möchten, ſo bleibt ſie doch wahr, wie Jeder augenſcheinlich davon ſich überzeugen kann, der bei einer oft erfolgten Wiederholung eines Stücks in den Couliſſen zu ſtehen Luſt und Gelegenheit hat.

Wie richtig iſt doch die Bemerkung, daß dem Schauſpieler gar nichts daran liegt, durch längere Zeit in Einem Charakter zu leben;

Digitized by Google

er will Abwechselung, weil er in der Abwechselung lebt, und der Vorhang nur deshalb für ihn fällt, um wieder aufgerollt zu werden.

Es ist leicht zu erachten, was im Wörterbuch der Schauspieler heißt: „ein Stück mit allem Aufwande wahrer Kunst und mit aller Würde zu geben.“ Die erste Vorstellung ist immer die ernsthafteste, weil der Erfolg ungewiß ist. Findet sie aber Beifall, so verschwindet alsogleich die Würde und im höheren Grade bei jeder folgenden Vorstellung, und was man da Kunst nennt, wird zum willenlosen Mechanismus. Alsdann kommt es freilich nicht mehr auf den Souffleur an, aber ohne Souffleur eine Vorstellung, und noch dazu eine heilige zu geben, möchte einer möglichen Unterbrechung wegen um so bedenklicher seyn, da hier ein passendes Extemporiren, zur Deckung, kaum möglich scheint.

Die Besetzung der Rollen aber dürfte denn doch wohl dem Bühnendirektor zustehen, der die Kräfte seines Personals am besten kennt; denn eine Stimmensammlung der Schauspieler verbürgt weder strenge Gerechtigkeit, noch verschließt sie der Kabale den Weg, wie das allbekannt ist.

Sehr seltsam wird jedem Sachkenner der Umstand dünken, daß der Zuschauer weder Beifall noch Mißfallen kundgeben, und dennoch im Fall eines gänzlichen Mißgriffs in der Wahl des Stücks schnell ein anderes beliebtes älteres oder neues Stück vorzuschieben, diese Veränderung jedoch nicht mehr als einmal erlaubt seyn soll.

Der Schauspieler hat für den Werth seiner Leistung keinen anderen Maßstab, als den Beifall. Fällt dieser weg, so fehlt ihm der Anreiz, und er wird laut gestehen, „er wisse nicht, warum er spiele.“ Ohne Beifallszeichen hat aber auch der Bühnendirektor keine Gewißheit, ob die erste Vorstellung des Meisterwerks gefallen habe. Er wird es also darauf ankommen lassen müssen, ob die zweite besucht sey oder nicht? und da unbeschadet des Werths des Stückes äußere Umstände einen zahlreichen Besuch verhindern können, so wird seine Ungewißheit fortdauern; denn wo kein öffentlicher Beifall ist und die ganze Versammlung schweigt, genügt ihm die Stimme eines Journalisten, oder einiger befragter Zuschauer, wahrlich nicht.

Digitized by Google

Die hier in Vorschlag gebrachte oder als Bedingung gesetzte Unterlassung aller Zeichen des Beifalls und des Mißfallens ist offenbar von dem Besuch der Kirchen abgezogen; allein zwischen Bühne und Kirche besteht ein so gewaltiger Abstand, daß es fast unbegreiflich ist, wenn man die Regeln für diese auf jene übertragen will. Ist denn der Erwerb der Einsicht so gar schwer, daß in der Kirche eine sittlich religiöse Wahrheit vorgetragen und durch überzeugende Gründe in's Herz geprägt, auf der Bühne dagegen nur äußerlich Etwas vorgestellt und nachgeahmt wird, welches allein auf eine Sinnentäuschung Bezug hat!

Bei der Auswahl der Stücke ist zwar die *größte Sorgfalt* empfohlen, dennoch aber die *Möglichkeit eines gänzlichen Mißgriffs* zugestanden. Da nun kein Zeichen des Mißfallens Statt finden soll, so ist der geschehene Mißgriff nicht anders zu erkennen, als wenn das Haus bei einer Vorstellung ganz leer bleibt, in so fern nämlich diese wiederholt wird.

Alsdann aber soll sogleich ein anderes Stück untergeschoben werden, doch nicht mehr als einmal.

Sogleich wird das aus dem eben angegebenen Grunde nicht geschehen können; um es aber doch zu thun, ist zuvörderst die Frage zu beantworten: „*wie viele* große, neue, vortreffliche Stücke eine Bühnenverwaltung für die Fastenzeit vorräthig haben soll?" Der Vorschlag spricht von einem *einzigen*, zu dessen Aufführung den Schauspielern eine Jahresfrist zum Einüben gestattet ist. Wenn nun aber gleich zu Anfang, beim ersten Versuch, der Mißgriff gemacht wird, wo kommt das ältere beliebte oder ein neueres her? Letzteres müßte doch auch vorräthig, eingelernt und ausgestattet seyn. Gefällt indeß das erste, so geht Zeit und Aufwand beim zweiten verloren; mißfällt aber das erste und, was sehr möglich ist, auch das neu eingeschobene, was geschieht alsdann? — Ein *drittes* darf nicht gegeben werden. Man wird also die Bühne schließen, oder die Schauspieler wieder in gewöhnlicher Weise beschäftigen müssen.

Nebenbei will ich noch an die Gefahr erinnern, in welcher hier stets die Theaterkasse schwebt. Dieser Umstand ist keineswegs zu beseitigen; denn der Verfasser hat keine veränderte Bühneneinrichtung

Digitized by Google

zur Grundlage seines Vorschlags genommen, sondern ganz einfach und unbeschränkt von dessen Ausführung auch die Erreichung seines Zweckes abgeleitet.

Durch eine, hoch gerechnet, achtzehn- bis zwanzigmal in der Fastenzeit wiederholte Vorstellung eines heiligen Gegenstandes, wäre sie auch noch so vollkommen, wird weder ein Maßstab für alle übrigen theatralischen Vorstellungen gegeben und die Bühne geheiligt, noch der Geschmack für Frivolitäten und Kleinigkeiten gereinigt und gehoben werden. Immer und immer müssen wir auf den Satz zurückkommen, daß das Heilige würdig nur von würdigen Personen dargestellt werden könne, und die Schaubühne kein Ort für Wahrheit, Ueberzeugung und Glauben sey, sondern für Gaukelei und Täuschung, auch in aller Vollendung anders nicht gedacht werden kann, ohne mit der Kirche sich zu verschmelzen. Dies aber wird und muß jede Staatsverwaltung schon aus der ihr inwohnenden Ueberzeugung verhindern, „daß die Erfordernisse, welche die Kirche dem Heiligen beilegt, über das sinnliche Leben hinausreichen, und ein Heiliger, ein Märtyrer, in seiner Glorie wohl gedacht und geschildert, aber nicht von einer andern Person, am wenigsten von einem Schauspieler nachahmend vorzustellen ist.“ Hierin lag schon der Keim zur Ausartung der geistlichen Schauspiele frührer Zeit; wie ließe sich ein Gutes jetzt durch Personen erwirken, die zu schauspielerischen Darstellungen förmlich sich verdungen haben und nach beendigter heiliger Zeit wieder zu ihren alten eingewöhnten Rollen zurückkehren!

Was haben denn alle jene biblischen Schaustücke und Melodramen: „Saul“ und „Simson,“ „Moses“ und „Abraham,“ „Joseph“ und „Salmonäa,“ durch ihre zahlreichen Vorstellungen genützt; wer ging der Sache, nicht des scenischen Apparats wegen, in's Theater; wer hat seine Kenntniß der biblischen Geschichte bereichert, wer seinen Geschmack von Frivolitäten gereinigt; wer eine religiöse Gesinnung davongetragen? — Alle diese Stücke haben gefallen, einige über alle Maßen, und dennoch fanden die ihnen nachgefolgten Hunde-, Bären-, Wölfe- und Affenkomödien den nämlichen, wenn nicht größeren Beifall.

Digitized by Google

Ob nun gerade darin das größte Verderben der heutigen Bühne liege, daß sie *täglich* geöffnet ist, wird nicht leicht Jemand behaupten, der ihre wahre Beschaffenheit kennt. Wie sie in der Wirklichkeit dasteht, ist es ganz gleichgültig, ob einem Arbeitstage immer ein Ruhetag folgt oder nicht; wäre sie aber gereinigt, könnte sie dem im Vorschlage aufgestellten Ideal entsprechen und ein religiöser Kunsttempel seyn, dann müßte man doch wünschen, daß sie gar nie geschlossen würde.

Ich verhehle indeß nicht, daß der Ausdruck: „ein *religiöser Kunsttempel*" höchst unpassend und unschicklich erscheint, in so fern von einer Bühne die Rede ist. Wenn, wie *Schlegel* und Andere behaupten, wohlwollende Religiosen längst gewünscht haben, Religion und Poesie in eine würdige Verbindung zu setzen, so mögen sie Recht haben; allein wenn die Poesie dramatisch seyn und das Dichterwerk dargestellt werden soll auf der Bühne von professionirten Schauspielern, so muß die Religion zurücktreten, da weder der Ort noch die Personen für sie geeignet sind. Wohl hat sich auch die Kunst, namentlich die bildende, mit großem Erfolge der religiösen Gegenstände bemächtigt und in der heiligen Geschichte die würdigsten, erhabensten und ansprechendsten Urbilder ihrer schönsten Gestaltungen gefunden; indeß hat hier die Kunst *selbstständige* Werke geschaffen, mit welchen die Schauspielerei nicht zu vergleichen ist, weil sie nichts schafft, an die Persönlichkeit des Darstellers gebunden bleibt und ein wahrhaft erhabenes Dichterwerk, das nach Bühnengesetzen nicht zugeschnitten ist oder in der Art nicht eingerichtet werden kann, darzustellen keineswegs fähig ist.

Aus den angeführten Gründen ist das Theater durchaus zu weltlich und unwürdig, um *heilige* Gegenstände in seinen Kreis aufzunehmen, und darum muß es mit Recht an gewissen festlichen und heiligen Tagen und Zeiten schweigen und seine Thore schließen. Es dient im Ganzen nur sinnlichen Zwecken; es theilt weder den Charakter der anderen Künste, noch haben wir Götterfeste, wie die Alten, zu deren Dekorirung es zu verwenden wäre; wir bedürfen endlich des Theaters nicht, wie die Griechen, um dichterische Werke

Digitized by Google

kennen zu lernen, wir können sie ungestört lesen, studieren und sie in unserer Phantasie wohl besser aufführen, als sie mit allem scenischen Apparat uns vorgeführt werden. Um so weniger sind wir genöthigt, religiöse Einsicht und Belehrung aus dem Theater zu holen!

Höchst wahrscheinlich kam Fischer auf den Vorschlag einer heiligen Komödie durch Dräseke's Rede oder Abhandlung: „über die Darstellung des Heiligen auf der Bühne“ [9]), wie dieser auf seinen Gegenstand durch Schiller's Maria Stuart, und überhaupt durch die Ansichten damaliger Zeit. Ob das Heilige auf der Bühne darstellbar sey, ist offenbar eine Vorfrage, deren Beantwortung dem Vorschlage zur Darstellung des Heiligen selbst vorhergehen müßte. Fischer hat nur im Allgemeinen davon gesprochen, und Dräseke sich darauf bezogen, daß bei den Alten Religion und Spiele sich berührten und verschwisterten, in Deutschland die Fastenzeit zu den dramatischen Spielen Veranlassung gegeben habe, lange Zeit nur geistliche Stücke gespielt wurden, — und man auch Gegenstände, die eigentlich der Kirche angehörten, für die Bühne bearbeitete. Hiernächst vertheidigt er die sittliche Wirkung der dramatischen Darstellung als Kunst, und erklärt zu diesem Behuf das Heilige in doppelter Beziehung. In die erste setzt er das gesammte höhere Menschenleben, Liebe, Heldenmuth, Treue, Selbstverläugnung, Frömmigkeit u. s. w.; in die zweite theils Gott selbst, theils das ihm Geweihte, Oerter, Personen, Gebräuche, Opfer, Handlungen, bei welchen er gegenwärtig gedacht wird. Da es aber hier lediglich auf die Gegenstände in der zweiten Bedeutung ankommt, so unterscheidet er:

1) die Religion als ein Gegebenes, durch geheimnißvolle Erscheinungen Verkündetes, übernatürlich Beglaubigtes, von Gott Ausgehendes, mit ihm Verbundenes; z. B. die Gesetzgebung auf Sinai, die Kreuzigung, Auferstehung und Himmelfahrt, — Scenen, welche moralisch zu groß für die Bühne sind, und

2) die Religion, als einen Theil des Menschenwesens, als eine ehrwürdige Anstalt; z. B. Paulus für den Glauben wirkend, Johannes im Gefängniß u. s. w., welche der Bühne nicht entgegen sind, dramatisch bearbeitet und scenisch dargestellt werden können, weil

Digitized by Google

das Heilige hohes Intereſſe an ſich habe, darſtellbar ſey, in Geſtalten, Handlungen und Bildern erſcheine und ſogar idealiſch (?!) ſchön dargeſtellt werden könne.

Ich glaube auch hierauf bereits zur Genüge geantwortet zu haben; indeß iſt es mehr als ſeltſam, nicht ſowohl, daß in der bemerkten Abhandlung das Schauſpiel anderen Künſten gleich-, oder vielmehr vorangeſtellt iſt, ſondern daß der Verfaſſer, ein proteſtantiſcher Geiſtlicher, von ſeiner kirchlichen Würde herabſteigt und der Bühne ein Gleiches oder auch Größeres zutraut und einräumt, als die Kirche gewährt und gewähren kann. Mir iſt dies ſeit dem Erſcheinen ſeiner Abhandlung (1815) unbegreiflich geweſen und geblieben! Ginge die mimiſche Kunſt wirklich jeder anderen vor, ſo müßte auch die gegebene doppelte Bedeutung und Beziehung des Heiligen fortfallen, und der Schauſpieler eben ſo gut eine Geſetzgebung auf Sinai, eine Kreuzigung und Auferſtehung, und noch wirkſamer vorſtellen können, als der Maler und Bildner [9]). Wenn aber auf der Bühne auch nur kirchliche, heilige Handlungen und Gebräuche zur Schau gegeben werden, ſo iſt das eine nichtswürdige Nachäfferei, bei der Kirche und Religion jegliche Würde einbüßen; denn was dieſer angehört, darf ſo wenig auf der Bühne als im Wirthshauſe erſcheinen und entheiligt werden.

In den ungemeſſenen, an das Theater geſtellten Forderungen, und in dem ungeheuren, demſelben zugeſchriebenen Einfluß liegt auch ein ungeheurer Nachtheil für die öffentliche Sittlichkeit. Abgerechnet, daß mit jenen Forderungen und Erwartungen von der Bühne die Anſprüche der Schauſpieler fortwährend geſteigert, und ſie ſelbſt ihrem eigentlichen Standpunkt immer weiter entrückt werden, verbreitet ſich auch eine Gleichgültigkeit gegen die wirklich beſtehenden Staatsanſtalten zur Beförderung der Sittlichkeit und religiöſen Geſinnung. Wenn die Bühne der Ort ſeyn ſoll, wo Moral und Religion gelehrt und gelernt wird, ſo müſſen Schule und Kirche bald verödet ſtehen, und ſie würden es bereits ſeyn, wenn jenem unſinnigen Streben, der Bühne alle möglichen Vorzüge anzudichten, nicht Schranken geſetzt wären. Wohl liegt in ſolchem Streben ein ſchleichendes Gift, welches, wie Schlegel in einer anderen Richtung bemerkte [10]), die Ehrerbietung vor Dem

Digitized by Google

untergräbt, was dem Menschen ehrwürdig und heilig seyn soll. (Vergl. Abhandl. X am Schlusse.)

Als Riccoboni, selbst ein Schauspieler, bei der vorgeschlagenen Reformation des Theaters [11]) sich nicht anders zu helfen wußte, als durch den Wunsch: „man möchte die Jugend so erziehen, daß sie das Theater nicht besuche," erklärte man später ihn für einen Kapuziner [12]); in welche Klasse aber sollte man wohl die Leute vom anderen Endpunkt setzen, die aus der Bühne eine Schule des Geschmacks und der guten Sitten, ein polytechnisches Institut, einen religiösen Kunsttempel, eine Anstalt zur Verstärkung der weltlichen Gesetze und der Religion, ein furchtbares Gewissensgericht machen wollen? —

Gebet der Bühne, was der Bühne ist, und entzieht der Schule und der Kirche nicht, was ihnen gebührt! Die beste und wohlthätigste Reformation der Bühne wird von dem Augenblick an beginnen, wenn man sie als eine anständige Unterhaltungs- und Erholungsanstalt feststellt und dadurch unabänderlich von Schule und Kirche abtrennt.

Anmerkungen.

[1]) Plato de legib. Lib. VII. T. II. p. 817. Edit. Stephani; de republ. Lib. II. p. 377; Ib. Lib. III. (T. II.), p. 395.

[2]) Koller Jos., Aphorismen für Schauspieler und Freunde der dramatischen Kunst. Regensburg, 1804. 8. §. 78.

[3]) Man machte dem Aeschylus den Vorwurf, die Eleusinischen Geheimnisse auf der Bühne bloßgestellt zu haben, und die Richter begnadigten ihn nur seiner bei Marathon bewiesenen Tapferkeit wegen. Clemens Alexandr., II. Stromat.; Aristotel. Nicomach. Lib. III. c. 1.; Fabricii biblioth. graeca, T. I. p. 602, Ed. Hamburg. 1618.

[4]) Aphorismen für Schauspieler u. s. w. §. 4.

[5]) De utilitate tragoediae, Joan. Stobaei consolatoria sermo 123 p. 617. Edit. Aureliae Allobrogum, 1609; Athenaeus, Deipnosoph. Lib. VI. c. 1. Mehre Vertheidiger des Theaters haben diese Lobrede aufgenommen.

[6]) Schlegel, Vorlesungen u. s. w.

[7]) Wiener Modezeitung, 1816. Nro. 10, v. 7. März.

[8]) Unter Anderen auch in der damaligen Wiener Literaturzeitung. 1816.

Digitized by Google

9) J. G. B. Draeseke, „Ueber die Darstellung des Heiligen auf der Bühne.“ Bremen, 1815. 8.

10) Vorles. Bd. 1. „In unseren Zeiten haben Schauspiele, die von Aufwallungen des guten Herzens, von Streichen des Edelmuths überfließen, dennoch die Strenge sittlicher Grundsätze und die Ehrerbietung vor dem untergraben, was dem Menschen heilig seyn soll.“

11) Riccoboni, Fr., de la réformation du théâtre et observations sur la Comédie. Paris, 1743. T. 2.

12) Blankenburg in seinen Beiträgen zu Sulzer's Theorie der schönen Künste; Artikel: Schauspiel oder Drama.

Digitized by Google

X.

Zu welchem Zweck dient denn das Schauspielen?

Daß eine theatralische Schaubühne weder eine Schule des Geschmacks und der guten Sitten seyn, weniger noch zu einem religiösen Kunsttempel umgeschaffen werden könne, ist, wie ich glaube, in der vorstehenden Abhandlung zur Genüge erörtert. Auch wurde dort bereits der Behauptung widersprochen, wie vom Theater aus durch die Aufführung von besonders moralischen Stücken die Moralität der Zuschauer und Zuhörer eine Verbesserung zu erwarten habe. In dem Bestreben jedoch, der Bühne den möglich höchsten Einfluß zu sichern, und wohl auch einsehend, daß hier mit positiven Behauptungen und unmittelbaren Folgerungen nicht auszureichen sey, hat man noch den Versuch gemacht, aus der Beschaffenheit der schönen Kunst überhaupt nachzuweisen, daß Moralität die Bedingung eines jeden ästhetischen, von der schönen Kunst bezweckten Vergnügens sey, mithin auch des Schauspielens als einer solchen Kunst.

Bevor ich auf diese Behauptung näher eingehe, muß ich rücksichtlich der oben aufgestellten Frage: „zu welchem Zweck dient das Schauspielen?“ einleitend bemerken, daß unter „Schauspielen“ eben sowohl die Dichtung, das Erzeugniß des Dichters, das Schauspiel zu verstehen sey, als auch die Darstellung dieser Dichtung von dem Schauspieler-Personale. Diese Bemerkung scheint mir darum nöthig, damit man nicht, nach Gewohnheit der Schauspieler, den Dichter ganz unbeachtet lasse und dem Schauspieler einzig und allein das zuschreibe, was größtentheils doch nur ein Verdienst des Dichters, die Wirkung seines Schauspiels ist. Beide Bedeutungen sind aber hier in Einer Benennung zusammengefaßt, weil von der praktischen Seite des Theaterwesens, woran die Darsteller Theil haben, die Rede seyn soll.

Um nun den Beweis zu führen, wie das durch eine Bühnenvorstellung bewirkte Vergnügen die Moralität zur Bedingung habe, sind folgende Sätze aufgestellt:

Digitized by Google

1. Die theatralische Darstellung, d. i. die Darstellung des Dichterwerks vom Schauspieler, ist eine *schöne Kunst*, weil die darstellende Miene des Schauspielers, *kein Naturprodukt*, sondern Darstellung einer in seiner Einbildungskraft gebildeten Idee ist.

2. Die Schauspielkunst, als schöne Kunst, kann keinen anderen *Zweck* haben, als den Zweck der schönen Künste überhaupt: „*Vergnügen*" und zwar *ästhetisches*, die Bildung des Menschen beförderndes Vergnügen.

3. Jeder ein Kunstwerk aufstellende Künstler gibt in demselben seinen *eigenen Grad* der ästhetischen Bildung kund, und kann eigentlich nur auf diejenigen aus der Klasse der Betrachtenden bildend einwirken, die in der Bildung *hinter ihm* zurück sind.

4. Es können aber auch die, welche in der Bildung *höher* stehen, als der Künstler, oder in der Bildung ihm *gleich* sind, Vergnügen am Werke finden, weil das Vergnügen an Kunstwerken überhaupt entspringt aus der Kunstfertigkeit, mit welcher sie dargestellt werden.

5. *Moralität* ist die Bedingung eines jeden Vergnügens von Seite der schönen Kunst, mithin auch die Bedingung der theatralischen Darstellung [1]). —

Der Leser wird unschwer bemerken, daß in vorstehenden Sätzen die theatralische Kunst der bildenden Kunst ganz gleichgestellt, die Darstellung des Schauspielers wie ein aus der Hand des bildenden Künstlers hervorgegangenes, für sich bestehendes Kunstwerk behandelt, und vom Dichter und dessen Werk, welches dem Schauspieler nicht nur den Stoff seiner Darstellung liefert, sondern ihm auch schon die Form der Bekleidung desselben vorschreibt, gar keine Erwähnung geschieht. Und schon darum sind sie im Allgemeinen und in Anwendung auf das „Schauspielen" in obiger Bedeutung theils verfehlt, theils unwahr.

Letzteres gilt insbesondere von der Behauptung: „daß die Miene des Schauspielers kein Naturprodukt sey, sondern die Darstellung einer in der Einbildungskraft gebildeten Idee." Wenn man will, ist dies immer der Fall. Denn der Mensch muß doch eine innere Bewegung haben, wenn ein äußeres Zeichen davon, die Miene, sichtbar werden

Digitized by Google

soll. Dadurch entsteht jedoch kein Kunstprodukt, welches durch Originalität und Neuheit überrascht, wohl aber würde Karikatur und Verzerrung entstehen, wenn hier der Schauspieler aus dem Natürlichen, durch das Konventionelle fest Bestimmten heraustreten wollte. Auch ist Näheres darüber bereits in der zweiten Abhandlung gesagt.

Die Sätze aber, daß jede schöne Kunst keinen anderen Zweck haben könne, als ästhetisches Vergnügen, daß dieses ästhetische Vergnügen aus der Kunstfertigkeit der Darstellung entspringe u. s. w., endlich, daß Moralität die Bedingung eines solchen Vergnügens sey, sind gleichfalls zu schief und einseitig gefaßt, um der Schauspielkunst zur vortheilhaften Unterlage zu dienen.

Der Zweck der schönen Kunst ist nicht, „das Vergnügen, weder ein physisches noch ein ästhetisches, zu erregen." Sie hat es zu thun mit der Darstellung ästhetischer Ideen in durchaus entsprechender Form, oder, wie auch allgemeiner gesagt ist, mit der Weltdarstellung nach ihrer Licht- und Schattenseite, was jedoch einer gewissen Beschränkung bedarf [2]). Ob daraus ein Vergnügen hervorgehe, ob die Moralität befördert werde, das ist nicht die Sache der Kunst, das überläßt die Kunst der Welt. Das Schöne bezweckt gar kein Interesse, am wenigsten das der sinnlichen Lust, oder der Moralität. Es ruht in der sich selbst genügenden Harmonie der Kräfte, wo Wesen und Form unzertrennlich sind. Daher gehört wohl die Kunstfertigkeit zur Kunst, ja sie ist eine Bedingung des Künstlers, aber das Vergnügen an Kunstwerken entspringt nicht überhaupt aus der Kunstfertigkeit, mit welcher sie dargestellt sind; denn die Kunstfertigkeit erscheint nur in der äußeren technischen Seite des Werks und kann an einen ganz gehaltlosen Inhalt verschwendet seyn. Ein solches Werk ist nicht einmal ein Kunstwerk und kann weder bildend einwirken auf jene Klasse der Betrachtenden, die in der Bildung hinter dem Künstler zurück sind, noch weniger auf die, welche ihm an der Bildung überlegen oder gleich stehen.

Wäre Vergnügen zu erregen der Zweck einer jeden schönen Kunst, folglich der Kunstwerke, und Moralität die Bedingung eines solchen Vergnügens, dann wäre der Kreis, in welchem die Kunst

Digitized by Google

ſich zu bewegen hätte, ein wahrlich ſehr beſchränkter, und die Darſtellung großer, erhabener und furchtbarer Gegenſtände ganz unmöglich. Und würde dieſer Zweck auf die Schauſpielkunſt angewendet, wie könnte alsdann ein Schauſpieler von unmoraliſchem oder zweideutigem Charakter auf der Bühne geduldet werden, wenn er im Augenblick der Darſtellung das durch ſeine Kunſtdarſtellung bedingte moraliſche Vergnügen durch den ſchreiendſten Kontraſt ſeines Charakters aufhebt und vernichtet!

Schon darum, weil der Schauſpieler mit ſeinem eigenen Körper darſtellt, lediglich eine ſinnliche Täuſchung bezweckt, ein Mehres von ihm auch nicht zu fordern iſt, kann von Moralität ſo wenig, wie von einem Kunſtwerk die Rede ſeyn, denn jedes Kunſtwerk iſt ein Reelles und Selbſtſtändiges.

Daß jeder Künſtler im dargeſtellten Kunſtwerk den Grad ſeiner *eigenen äſthetiſchen Bildung* kund gebe, kann doch wohl nichts anders heißen, als den Grad ſeines Kunſttalents oder Kunſtgenie's und der erlangten Kunſtfertigkeit. Die *äſthetiſche* Bildung wäre jedem Künſtler von Herzen zu wünſchen, aber nur wenige beſitzen ſie. Insbeſondere iſt dies der Fall bei den Schauſpielern, und daraus ſind denn auch alle jene außerordentlichen Vorſchläge zu ihrer moraliſchen und geiſtigen Ausbildung, zu Staats-Theaterſchulen und Schauſpieler-Akademien hervorgegangen. Lehrt nicht noch tägliche Erfahrung, daß ſogar ſehr gute darſtellende Bühnenſpieler Leute ohne Herz und Schicklichkeitsgefühl, ohne geſellſchaftliche und ganz ohne äſthetiſche Bildung ſind und daher *bildend* weder auf Jene, die hinter ihnen, noch auf Jene, die über ihnen ſtehen, einzuwirken vermögen! Außerdem wird im Theater dem Zuſchauer nur ein Schauſpiel aufgeführt, Etwas vorgeſpielt von Perſonen, indem ſie das Werk eines Anderen im vorgeſchriebenen Koſtüm zur Anſchauung bringen.

Daran kann der Betrachtende immerhin Gefallen oder Vergnügen finden, allein Moralität iſt nicht die Bedingung dieſes Vergnügens. Zugegeben, daß Beiſpiele auf Moralität einwirken, ſo kann dies doch nur geſchehen, wenn man ſolche im Leben vor ſich ſieht, oder als Folge früherer geſchichtlicher Ereigniſſe. Ganz anders aber geſtaltet

Digitized by Google

sich das Verhältniß im Theater. Hier verfehlen alle moralischen Beispiele ihren Zweck. Der Schauspieler gibt das Beispiel nicht selber, er stellt es nur vor, und der Zuschauer weiß sehr gut, daß dieser Moralprediger nach beendigtem Schauspiel, nach abgeriebener Schminke und abgelegtem Talar, seinen alten Gewohnheiten nachgeht, und die durch ihre Unschuld und Tugend unglücklich gewordene Donna vom Theater in den Kreis des weltlichen Vergnügens zurück eilt. Der Eindruck von der Bühne hat nichts Bleibendes, er rauscht vorüber, wie die Aufführung, oder die Dichtung selbst hat die Gränze der Wirklichkeit überschritten und ist ganz ohne Eindruck geblieben. Theaterstücke haben ja, wie schon bemerkt, das mit den Romanen gemein, daß sie größtentheils nur Gemälde geben, worin die Verfasser eine beliebige Portion von ihrer Phantasie und ihren Idealen hineinlegen, und wobei es ihnen weniger an der inneren Würde liegt, als an dem Beifall der Leser und Zuhörer.

Daher läßt sich aus der Erfahrung kein einziges unbezweifeltes Beispiel anführen, daß Theaterstücke irgend Jemand moralisch gebessert, wohl aber manchem Unerfahrenen und Leichtsinnigen eine schädlichere Richtung gegeben haben. Man geht aus keiner anderen Ursache in's Theater, als zu sehen und zu bemerken, wie ein Stück gegeben wird und wie es gemacht ist. Deßhalb die stets sich wiederholende Frage: „wie ist es ausgefallen?“ Und darüber kritisirt nun Jeder, der anwesend, den Schauspieler und Dichter auf beliebige Weise. Wer schon einige Uebung im Theaterbesuch hat, oder sich die Einsicht zutraut, der untersucht, während der Darstellung, allenfalls nur Plan und Ausführung des Dichters, die vom Schauspieler gewählte Ansicht und Charakterdurchführung, wahrlich aber nicht eine mögliche oder vom Dichter beabsichtigte moralische Nutzanwendung. Die übrigen Zuschauer aber schweigen, äußern sich etwa beifällig, oder geben ihr Mißfallen zu erkennen, je nachdem der Schauspieler nach ihrer Meinung mittelmäßig, gut oder schlecht gespielt hat. Denn daß es sich hier um ein Spiel, nicht um Ernst handle, wissen Alle.

Aber auch praktische Irrthümer berichtigt kein Schauspielen, vielmehr ist es eine wahre, schon von Anderen gemachte Bemerkung, daß

Digitized by Google

die auf der Bühne lächerlich gemachten Thorheiten durchaus ihr Ziel verfehlen, weil sie als Karikatur und Witzspiel verlacht werden. Je treffender ihre Darstellung, um so größer das Vergnügen Jener, auf die sie wirken sollen. Zur Selbsterkenntniß oder gar zu einem guten Vorsatz kommt und kann Niemand kommen. Wollte die Bühne aber Personaldarstellungen geben oder Lächerlichkeiten irgend eines Individuums zur Schau legen, so ist das nicht nur unanständig, sondern auch verwerflich, und Alles, was man dafür als Entschuldigung und Rechtfertigung vorgebracht hat, entspringt aus einer verworrenen Ansicht vom griechischen Lustspiel aus der Zeit des Aristophanes [3]).

Die Bühne kann endlich kein Erziehungsmittel der Menschheit, keine Anstalt für gesellige und sittliche Bildung seyn. Man nenne mir einen Einzigen, der aus dem Theater seine sittliche Bildung, die Entwöhnung von Gemeinheiten, die Beförderung des Anstandes geholt hätte. Dieses angebliche Erziehungs- und Bildungsmittel müßte ja von den Schauspielern ausgehen, als den Organen und Darstellern desselben durch Wort und Geberde, und vor Allem an ihnen seine Wirkung äußern. Wie spricht nun die Erfahrung hierüber? Fehlt den Schauspielern nicht in der Regel am meisten das, womit sittliche und gesellschaftliche Bildung bezeichnet wird? Befindet sich nicht in jedem, selbst im besten Theater eine Anzahl ungezogener naseweiser Burschen, die laut und keck über Alles aburtheilen? Und warum wird denn auf Universitäten den Studierenden das Komödienspielen verboten [4]), wenn das Mittel „Bildung und Anstand zu erlangen," deren jene Klasse so sehr bedarf, schon im bloßen Theaterbesuch zu finden ist? Wäre dem wirklich so, dann müßten die fleißigsten Theatergänger und hauptsächlich doch jene Schauspieler, welche von dem darzustellenden Kunstwerk ganz durchdrungen zu seyn und durch Begeisterung begeistern zu können behaupten, die gebildetsten und urbansten Personen in der öffentlichen Gesellschaft seyn. —

Nach diesen Vorbemerkungen will ich die nähere Entwickelung der Ursachen folgen lassen, welche das Schauspielen durchaus verhindern, auf Moralität und höhere Menschenbildung einzuwirken. Außer dem, was bereits in den früheren Abhandlungen gele-

Digitized by Google

gentlich darüber gesagt ist, möchten nachstehende Hindernisse die vorzüglichsten seyn:

1. Die moralische Wahrheit in den Schauspielen ist zu sehr mit moralischer Lüge, die treffenden Züge mit Uebertreibung, die glücklichen Gedanken mit Schiefheiten, die erwärmenden Empfindungen mit Empfindelei versetzt und verbunden, daß das wenige Gute von Widerspruch, Ungeschmack und Unnatur erdrückt und gleichsam erstickt wird [5]).

Es ist hier nämlich nicht zu bestreiten, daß der anziehendeste Stoff zu Schauspielen dargeboten wird von Revolutionsscenen der inneren Menschheit, d. i. von jenen verwickelten Verhältnissen und Kämpfen der Neigung oder des so genannten guten Herzens mit der Moral, oder mit dem bürgerlichen Gesetz, von dem Widerstreit der Sinnlichkeit und des Vernunftgesetzes. Deßhalb konnte Schlegel [6]) auch mit Recht behaupten, daß die dramatische Poesie gewissermaßen die weltlichste von allen Gattungen sey, indem sie in das regste Gewühl des menschlichen Lebens zu treten wagt, und daher der dramatische Dichter mehr als irgend ein anderer um äußere Gunst und lauten Beifall zu buhlen hat. Wenn aber weiter verlangt wird, daß der dramatische Dichter nur scheinbar sich zu seinen Zuhörern herablassen, in der That aber sie zu sich emporheben soll, so tritt sogleich wieder das Buhlen um äußeren lauten Beifall entgegen und der jedesmalige Stand der Staats- und Sittenverfassung, welchem, da die Charaktere, d. i. die Sitten, Meinungen, Gewohnheiten, sogar Eigenheiten unaufhörlich mit Zeiten und Völkern verändert werden [7]), er sich fügen muß, und wenn er keinen guten Boden findet, auch keine gute Frucht ziehen kann.

Daraus wird es klar, warum die schönste Periode der deutschen Schauspielkunst, nach Tieck von 1770—1790, wie die der griechischen Tragödie in einem wenig längeren Zeitraum, keine nachhaltige Wirkung hatte, vielmehr in einer veränderten Zeit unterging; ferner, daß die Meisterwerke von Schiller und Göthe immer weiter von der Bühne zurücktreten, verdienstvolle und gepriesene Dichtungen späterer Dichter gleichsam in Vergessenheit gerathen, mithin der Schauspieler

Digitized by Google

am allerwenigsten seinem Spiele eine Wirkung zuschreiben darf, welche zu erreichen selbst Dichter nicht vermochten. Je mehr sich nun der Boden verschlechtert, um so nachgiebiger wird auch der Bühnendichter werden und jene Revolutionsscenen in veränderter Manier dem veränderten Geschmack anpassen, oder Rollen für gewisse Personen schreiben; denn zu Jenem bestimmt ihn sein Buhlen um lauten Beifall, der nur von der Menge ausgehen kann, zu Diesem die Erfahrung, daß Stücke um so besser gespielt werden und daher leichter gefallen, wenn die Charaktere oder Rollen den Fähigkeiten und der Individualität der Schauspieler angepaßt sind.

Da Letzteres aber an und für sich schon ein Grund- und Erbübel aller Theater ist, so treten sogar auch die Schauspieler dem Wirkungskreise des dramatischen Dichters feindlich entgegen, bestimmen durch eigene persönliche und künstlerische Beschränktheit einen minderen Werth der Dichtungen für die Bühne und verursachen, da solchergestalt die äußere Form die Darstellung, das innere Wesen, die Dichtung beherrscht, daß manches Kunstwerk von der Bühne ausgeschlossen bleiben muß, weil das entsprechende Organ der Darstellung nicht vorhanden ist.

2. Die Schaubühne kann auf die Moralität keinen Einfluß üben, weil die Menschen nur selten von wirklichen Begebenheiten, wenn sie nicht selbst davon betroffen werden, weniger noch von erdichteten sich bestimmen lassen. Nie kann man auf der Bühne, versichert Rousseau [8]), die wahren Verhältnisse der Dinge zeigen; der Dichter muß diese verändern, um sie für den Volksgeschmack genießbar zu machen. Im Komischen vermindert er sie und setzt sie unter den Menschen, im Tragischen überspannt er sie und hebt sie über den Menschen, um diesen heroisch zu machen. So stehen sie nie im rechten Maß, und fast immer erscheinen auf der Bühne andere Wesen, als die uns gleichen.

3. Da nun der von der Bühne gegebene Reflex des Gemäldes lediglich durch das Organ der Einbildung gesehen wird, so geht auch das, was die Bühne zu einem angenehmen und verführerischen Schauplatz für die Sinne und Phantasie macht, leichter in die Empfin-

Digitized by Google

dung über und setzt sich daselbst auch fester, als Alles, was in moralischer Hinsicht auf Herz und Verstand berechnet ist. Eine Berechnung solcher Art ist unter allen Umständen, von der Bühne aus betrachtet, höchst zweifelhaft. Denn abgesehen davon, daß bei der schnell wechselnden und durch die Aktpausen unterbrochenen Vorstellung, kein Eindruck auf Verstand und Herz Statt finden kann, der herabgelassene Vorhang vielmehr an ein Schauspielen erinnert, vermag auch der Dichter nicht diese Wirkung hervorzubringen, indem er in seinem Gebilde eine Ausnahme von der Regel individualisirt und in Kampf mit Gesetz oder Schicksal setzt, eine solche Ausnahme aber allenfalls wohl zu entschuldigen, nicht aber zu einer Angelegenheit für Herz und Verstand zu machen ist.

Enthalten nicht fast alle unsere Trauerspiele, hauptsächlich der romantischen Gattung, dergleichen Ausnahmen, und wie könnten diese Ausnahmen als Beispiele allgemeiner Nachahmung gelten! Denken wir nur an Hugo in der „Schuld," an Enriko und Fernando in der „Albaneserin," oder auch viel weiter zurück an den Polyeuct des Corneille, an die Medea des Lengepierre, an die Alzire des Voltaire! Man muß dem einsichtsvollen Geoffroy, der eben seiner Gelehrsamkeit wegen, und weil er die Eigenliebe der Komödianten bekämpfte, sie zu Gegnern hatte, wohl beistimmen, wenn er in Beziehung auf Alzire, als der tugendhafte Zamore am Ende ein roher Mörder wird, äußert: „So erzeugt das Theater falsche Begriffe, untergräbt die gesunde Moral und läßt uns Verbrechen bewundern;" wenn er die Unterredung der Pauline mit Sever, vor ihrer Vermählung mit Polyeuct, für eine Schwachheit erklärt, welche die strenge Tugend mißbilligt, und darin, daß sie der Triumph der tragischen Scene ist, die Bestätigung findet, „daß Theater und Moral zwei ganz verschiedene Richtungen verfolgen;" oder, wenn er endlich von der Medea behauptet, „daß sie lediglich durch Verbrechen geadelt, furchtbar und Schauder erregend, für die Mimik aber und zur theatralischen Gaukelei ganz geeignet und daher von den berühmtesten Schauspielerinnen immer als eine treffliche Glanzrolle angesehen sey, um die Menge zu verblenden und in Erstaunen zu setzen" [9].

Digitized by Google

So hüllt sich der Geist, der auf der Bühne sein Wesen treibt, nicht in Verstand und Tugend, sondern in Trug und Falschheit, immer nur folgt er dem herrschenden Geschmack und huldigt dem Vorurtheil; nie beabsichtigt er Belehrung, sondern nur Täuschung, ja die sich etwa vorfindende Belehrung ist wesentlich irrig und verfälscht, weil sie nur dann dem großen Haufen gefällt, wenn sie dem Begriff und dem Geschmack desselben zusagt [10]). —

Ich glaube nicht, daß Schlegel bei seinem Urtheil über den Zweck des Theaters eine von diesen Aeußerungen Geoffroy's vor Augen gehabt hat [11]), allein die Uebereinstimmung Beider in Betreff der dramatischen Dichtkunst ist nicht zu verkennen.

Kommt nun im Trauerspiel noch hinzu ein Wechsel des Komischen mit dem Rührenden, so erfolgt ein plötzliches Verlöschen des früheren Eindrucks, ein Wiederkehren des Bewußtseyns und eine handgreifliche Mahnung, daß Alles nur Täuschung und ein vorübereilendes Spiel sey.

4. Thoren, unmoralische und lasterhafte Personen oder Charaktere auf der Bühne werden nicht von Innen heraus, sondern von Außen herein gebessert durch herbeigeführte Ereignisse und eintretende Zufälle. Solches geschieht, damit doch auch für die Zufriedenheit der Zuschauer gesorgt werde. Die Moral aber gewinnt nichts dabei. Denn die Quelle des Interesse, welches den Menschen an das Gute fesselt, liegt in ihm selbst, nicht in den Charakterstücken. Die Liebe zum Sittlich-Schönen ist eine dem menschlichen Herzen eben so natürliche Empfindung, als die Selbstliebe, sagt Rousseau, sie ist daselbst nicht aus einer scenischen Anordnung entstanden, und auch im vollkommensten Schauspiel würde dennoch der Zuschauer nur Lehren der Tugend für ein Publikum finden, zu welchem er nicht gehört, von welchem er sich ausnimmt, und Menschen, die Alles ihrer Pflicht opfern, ohne daß Aehnliches oder Gleiches von ihnen verlangt wird.

Und was will man denn auch von ihm mehr verlangen außer der Huldigung, die er der Tugend im Theater dargebracht hat, soll er etwa auch die Rolle des Tugendhaften äußerlich spielen; wie der Komödiant, ohne innere Grundlage und Anregung? Oder was gewinnt das moralische Gefühl, wenn in der Tragödie der Held in

Digitized by Google

verzweifelnder Tollheit, oder methodisch den Dolch, den Theaterdolch, in die Brust sich stößt!

Daher ist es fruchtlos, von der Theateranstalt irgend eine Besserung zu erwarten. Der alte Dichter Diphilus, ein Zeitgenosse Demosthenes, am Ende des vierten Jahrhunderts vor Christus, so ärmlich auch seine eigenen Lustspiele gewesen seyn mögen, bemerkte in dieser Beziehung sehr richtig: „die Tragiker haben volle Freiheit, in ihren Stücken reden und handeln zu lassen, wie es ihnen gut dünkt“ [12]); Plautus sagt: „man klatscht den schönen moralischen Stellen Beifall zu, aber Niemand handelt darnach“ [13]); Plutarch fragt: „was denn alle die schönen Tragödien der Griechen genützt haben“ [14]); Lucian spottet bitter darüber, daß man in der Tragödie Freundschaftsscenen und wechselseitige Aufopferungen belobe, beklatsche und beweine, selber aber nichts für seine Freunde thue, wohl dagegen, wenn einer von ihnen in Noth gerathe und Hilfe bedürfe, die Erinnerung an alle jene Tragödien wie ein Traum verschwinde, und man alsdann den stummen Masken gleiche, die bei einem weit aufgerissenem Munde keinen einzigen Laut von sich geben [15]), und Geoffroy versichert, daß die „Précieuses ridicules“ des Moliere und die „Femmes savantes“ ungeheuer gefallen, aber Niemand gebessert, und „les Philosophes“ des Palissot die Philosophen nicht einmal gehindert haben, die öffentliche Meinung zu verderben [16]). Und wollten wir unsere Bühne untersuchen, so würden dazu sich noch Beiträge ohne Zahl vorfinden.

Dagegen haben

5. Thorheiten, Laster und Verbrechen auf der Bühne nicht bloß eine erträgliche, sondern auch eine angenehme Seite. Es beruht solches in dem Umstande, daß nie die äußerste Linie der Häßlichkeit und Abscheulichkeit zur Anschauung gebracht werden darf, und von der anderen Seite das Wahrnehmen an Kraft, welche die Ausführung von Verbrechen erfordert und bedingt, immer und immer ein wohlgefälliges Gefühl erregt. Darum arbeiten dramatische Dichter auch hier wieder auf lauten Beifall der Menge, indem sie Räubern und Mördern ein heroisches Ansehen geben. Selbst Shakespeare dürfte

Digitized by Google

von diesem Vorwurf nicht frei seyn, denn auch er stattete Charaktere roher Leidenschaftlichkeit und Grausen erregender Bosheit mit Seelengröße aus und mit Erhabenheit des Geistes [17]).

Machen wir nun die Anwendung auf das rührende Drama, auf Familiengemälde und auf das Lustspiel, so finden wir, daß, was uns im Drama nicht nur als natürlich und erlaubt, sondern auch als sittlich und edel geschildert wird, alle Begriffe übersteigt, und die dadurch entstehende Verwirrung und Bethörung weit gefährlicher ist, als die der leichtfertigen Lustspiele, eben weil sie sich, ohne äußerlich abstoßend zu seyn, in noch unbefangene Gemüther einschleicht und die heiligsten Namen zum Deckmantel wählt. In Familiengemälden dagegen nimmt man zu einer ganz individuellen Charakteristik seine Zuflucht, Niemand aber wird daraus Gemüthserhebung und Erholung schöpfen, weil man auf der Bühne das wieder findet, was man tagtäglich im Hause hat [18]). — Derlei Bußfakristeien, wie sie Herder nennt, und jämmerliche Familien- und Krankenstübchen haben wir zur Genüge auf dem Theater, allein sie gleichen jenen weinerlichen Krankenzimmern ohne Arzt, einem Siechenhause voll Kerkerluft, wo kein Fenster sich öffnet und dem Eintretenden augenblicklich unwohl wird [19]).

Auch vom Lustspiel ist nach Schlegel's Eingeständniß eine sittliche Belehrung weder zu fordern, noch zu erwarten [20]); die darin verwebten Sittensprüche sind Erfahrungssätze, aber aus der Erfahrung lernen wir nicht unsere Pflichten kennen, von diesen gibt nur das Gewissen eine unmittelbare Ueberzeugung. Erfahrung ertheilt Aufschluß über die Tauglichkeit der Mittel, über Vortheil und Nachtheil; sie hat es mit der Warnung zu thun, nicht mit dem Beispiel zur Nachahmung, und wenn im Lustspiel der Weltlauf nach der Erfahrung dargestellt wird, so wäre der einzige Zweck wohl der, daß wir klüger werden sollen. Allein dieser Zweck ist nicht zu erreichen, wollte auch nur das Lustspiel gewisse Thorheiten lächerlich machen, die Thorheit als Thorheit zeigen im Gegensatz von Lehren, und sie ihren Lohn finden lassen als Thorheit [21]). Denn angenommen, daß die Darstellung des Weltlaufs nach der nackten Erfahrung auf dem Theater gefallen könnte,

Digitized by Google

was nach dem Vorangeführten faſt unmöglich wird, und der Zuſchauer mit ſeiner Perſönlichkeit ſich in dieſem Erfahrungskreiſe, nicht außerhalb desſelben, befindlich betrachtete, ſo iſt doch nicht zu begreifen, wie ein Klügermachen und Klügerwerden durch das Organ der Einbildung von der Bühne aus und nicht durch Ueberlegung und Vergleichung, alſo durch den Verſtand, zu erreichen wäre. Daß dieſe nach gefallenem Vorhange eintreten und das Schau- oder Luſtſpiel als warnende Erfahrung behandelt und benützt werden wird, iſt wahrlich um ſo weniger zu erwarten, als

6. kein Theater der Welt für Vernunft und Verſtand, für Tugend und Klugheit wirkſam iſt und ſeyn kann, ſondern ſeiner eigenſten Natur nach lediglich für die Phantaſie, weshalb, wie ſchon anderweit bemerkt worden, der Mannigfaltigkeit und des Intereſſe wegen immer für eine Miſchung von Tugend und Untugend, von Klugheit und Narrheit geſorgt werden muß, aus welcher in der Regel gar keine beſtimmte Vorſtellung mehr hervorgeht und die daher auch in keinem Fall einen Beitrag zur Sittlichkeit oder zur Lebensklugheit liefern kann.

In unſerer Zeit, und Schlegel klagte bereits darüber [22]), tritt noch ein anderer Umſtand hinzu, der weder dem dramatiſchen Dichter, noch dem Schauſpieler günſtig iſt, der nämlich, daß auch das Treffliche und Ausgezeichnete, wenn es dergleichen gibt, durch häufige Wiederholung ſich abnützt, und die Neuheit einen mächtigen Reiz hat. Dadurch geräth die dem äußeren Einfluß unterworfene dramatiſche Dichtkunſt von der einen Seite in Gefahr, ſich immer mehr zu verflachen und in ſchimmerreichen Prunk überzugehen, und andererſeits iſt der Schauſpieler genöthigt, eine Menge unbedeutender Rollen ſchnell einzulernen, um ſie ſogleich wieder zu vergeſſen, weil bei dem geringen Werth des Einzelnen ſich die Schauluſt bloß auf den flüchtigen Reiz der Neuheit lenkt und jede weitere Tendenz der Dichtung auf ſich beruhen läßt.

Wir mögen indeß über einen ſolchen Zuſtand eines ſchwächlichen Divertiſſements, einer falſchen Künſtelei, falſcher Liebe und falſcher Weisheit, nach Herder's Ausdruck, uns immerhin tröſten. Er iſt nicht neu, er hat ſich bloß wiederholt, und wird ſich, abermals

Digitized by Google

verdrängt, nochmals wiederholen. Denn, als die alte Komödie der Griechen zu Grabe getragen wurde, oder eigentlich in den veränderten Zeit- und staatlichen Verhältnissen durch sich selbst zu Grunde ging, und die neue fast auf dem Fuße nachfolgte, entwickelte man auch eine allgemeine lustige Scene, die wie bei uns angegafft und belächelt wurde, und woraus höchstens eine abgedroschene moralische Wahrheit zu entnehmen war; man wählte wie bei uns Gegenstände aus dem häuslichen Alltagsleben, wie sie sich möglicher Weise ereignen können, einen Geizigen, Verschwender, Prahler, vorzüglich den armseligen Plunder von Liebesgeschichten [23]), in welchem unsere und die Komödien aller Nationen unaufhörlich sich herumdrehen und aus dem sie schwerlich sich werden herauswinden können.

Geben wir daher nur immer den moralischen Einfluß und die bildende Richtung der Bühne auf; vorurtheilsfreie Männer sind ohnehin schon dieser Ansicht gewesen, und die es unmittelbar nicht waren, gingen über die Gränzen der Möglichkeit und nährten phantastische Träume.

In einer vor länger als einem halben Jahrhundert von Dr. Teller erschienenen Predigt [24]) ist Beschaffenheit und Zweck der Bühne trefflich bezeichnet, und es wäre wohl zu wünschen gewesen, daß jene Erörterung von beiden Parteien, für die sie geschrieben, auch beherzigt wäre. Leidenschaftliche Gegner und leidenschaftliche Lobredner des Theaters hätten vielleicht früher sich verständigt und gegenseitig einen Theil ihrer Ansprüche geopfert. Dr. Teller führt nämlich den Nachweis, „daß, wer die Schauspiele in der Absicht des Nutzens an wahrer Tugend besucht und nicht in der Absicht des bloßen Vergnügens, sie in einer ganz falschen Absicht besuche; daß es gar nicht nothwendig sey, aus dem Schauspiel Gutes zu lernen, sondern schon genug, wenn man nur nicht Böses daraus lernt; daß ein Vergnügen nicht allemal nützen müsse, wenn es erlaubt seyn soll, es vielmehr genüge, wenn es nicht schadet, ja daß es sogar ein unschuldiges seyn könne; ferner, daß die Schauspiele nichts zur tugendhaften Bildung des Gemüths und zur sittlichen Besserung der Menschen beitragen, weil die auf dem Theater dargestellten Sitten denen der jedesmaligen Welt entsprechen,

Digitized by Google

und die Schilderungen derſelben nur mit den herrſchenden Begriffen von herrſchenden Tugenden und Laſtern bekannt machen können.“ — Herder, Geoffroy und Schlegel haben im Grunde nichts Anderes geſagt.

So gelangen wir zu dem Reſultat, daß die ſittliche Beſchaffenheit des Zeitalters die Güte der Schauſpiele beſtimmt, nicht aber jene von dieſer beſtimmt wird, worin auch die unüberſteigliche Scheidewand zwiſchen Moral und Bühne liegt, wenn wir ſelbſt von dem Umſtande abſehen, daß eine moraliſche Tendenz darum nicht auf der Bühne kund werden darf, weil ſie uns den Dichter ſichtbar machen und den dramatiſchen Charakter in einen didaktiſchen, d. i. in einen Lehrer und Prediger, verwandeln würde [25]).

Das Theater kann alſo Sitten und Geſinnungen nicht gründen, ſondern ihnen nur folgen, und wollten wir auch zugeben, daß eine eigenthümliche Tragödie nur in einem eigenen heroiſchen Leben, in der großen begeiſternden Gemeinſchaft des Volksthums und der Kirche erblühen könne [26]), ſo können wir dennoch mit Ständlin nicht behaupten, daß ſie auch wahrhaft bildend ſeyn werde, weil ſie ja vom öffentlichen Staatsleben und von dem Verhältniß der Kirche abhängig iſt, folglich als ein von demſelben Gebildetes erſcheint, ohne welches Staat und Kirche beſteht und immer beſtehen kann und wird.

Hält man dieſen Geſichtspunkt feſt, ſo läßt ſich füglich vereinigen, oder doch vermitteln, was Aeſthetiker und Dramaturgen über die Wirkung des Theaters in ſehr verſchiedener Richtung geäußert und zuſammengetragen haben. Denn Konrad Dürr geſtattete (1662) die Schauſpiele bedingungsweiſe, in ſo fern ſie nämlich ehrbare und anſtändige Gegenſtände enthielten, und wenn Grabow und Cruſius, unter vielen Anderen, die Möglichkeit einer weſentlichen Verbeſſerung der Schauſpiele für idealiſch, d. i. träumeriſch, und die beſtehende Mangelhaftigkeit für die Exiſtenz des Theaters als nothwendig erklärten, ſo verwarfen ſie nur die Anſprüche, welche man an die ſittliche Tendenz des Theaters machte, und ſtimmten darin mit Rouſſeau überein, der die Gattung der Schauſpiele, welche das Volk liebt, von dem Vergnügen, das ſie gewähren, abhängig macht,

Digitized by Google

nicht von ihrem Nutzen, weßhalb denn die Idee, sie zur Vollkommenheit zu erheben, in der Wirklichkeit nicht ausführbar sey, ohne Diejenigen zurückzustoßen, die man wähnt belehren zu können.

Im gleichen Sinn wurde diese Angelegenheit in der oft entstellten Streitsache von Götze und Schlosser (1769—1770) geführt [27]). Götze schrieb mit vieler Sachkenntniß über das Theater, wie es ist und wie es seyn sollte. Das Resultat seiner Untersuchung ergab, daß eine Schaubühne in aller Reinheit zu den unmöglichen Dingen gehöre. Seine Gegner kämpften mit ungleichen Waffen; die Universität Göttingen entschied für Götze und der Magistrat in Hamburg wußte sich nicht anders zu helfen, als durch ein Verbot, daß über diesen Gegenstand nichts weiter gedruckt werden sollte [28]).

Lessing nahm zwar neben der ästhetischen Seite des Theaters auch die moralische in Schutz, von dem Grundsatz ausgehend, daß die Bühnen-Charaktere nicht nur poetisch wahr seyn, sondern auch der absoluten Wahrheit sich nähern, ihr nicht widersprechen sollen [29]). Eine solche Reformation der dramatischen Dichtkunst ist abzuwarten, dann aber würde diese aufhören müssen, eine weltliche zu seyn, d. i. um äußere Gunst und lauten Beifall zu buhlen. Und wenn andererseits nach Lessing's Eingeständniß komische Charaktere, in welchen Laster lächerlich gemacht werden, noch nie einen Lasterhaften gebessert haben, so kommt dagegen auch die Behauptung gar nicht in Beachtung, daß sie moralisch Gesunde in ihrer Gesundheit befestigen können. Dazu bedürfen moralisch gesunde Personen des Theaters wahrlich nicht.

Sulzer, der das Theater beurtheilt zu sehen wünscht, „wie es seyn soll," bezieht dieserhalb sich auf die hohe Stufe des griechischen Theaters zur Zeit des Aeschylus, Sophokles, Euripides [30]). Die Unstatthaftigkeit dieser Vergleichung ist bereits früher dargethan. Von einer Möglichkeit der Leistung kann nach dem Vorhergegangenen ebenfalls keine Rede seyn. Jahrhunderte haben die Möglichkeit nicht realisirt und werden sie nicht realisiren. Muß Sulzer doch selbst eingestehen, daß Theater nur Oerter des lebhaften Zeitvertreibs, nicht eine Schule der Sitten seyen und diesen Charakter nur zufällig annehmen. Mit Zufälligkeiten haben wir aber uns hier nicht zu befassen.

Digitized by Google

Zu den entschiedensten Lobrednern der Schaubühne gehören unter den Deutschen offenbar Schiller und Koller. Die Preisschrift des Letzteren ist unter Nro. VIII, und die Beleuchtung derselben Nro. IX mitgetheilt. Schiller, sein Vorgänger, scheint ihn noch überboten zu haben. Ihm zufolge sollte die Schaubühne neben der Religion und den Gesetzen die sittliche Erhebung und Bildung der Staatsbürger besorgen und darin noch gewisse Vorzüge haben, die Gesetze und Moral nicht nur unterstützen, sondern auch das Höchste im Staate seyn, nämlich die gemeinschaftliche Quelle der Volksbildung, der Verbreitung der Toleranz und der besseren Erziehung [31]). — Ohne Zweifel hat Schiller eine solche Umgestaltung des Theaters für ausführbar gehalten, auch ist das aus seiner Leidenschaftlichkeit für dasselbe, der eine übertriebene Ansicht von der Herrlichkeit der griechischen tragischen Bühne zu Grunde gelegen haben mag, wohl zu erklären. Wie weit sich diese erstreckte, ersieht man aus seinen Briefen an den Freiherrn v. Dalberg am besten [32]). In einem derselben vom 12. Oktober 1781 erörtert er ziemlich weitläufig sein Schauspiel: „die Räuber," und nachdem er sich wegen der Komposition durch die Freiheit der Dichtkunst, Wahrscheinlichkeiten in den Rang der Wahrheit, und Möglichkeiten in den Rang der Wahrscheinlichkeit zu erheben, entschuldigt, auch einen organischen Geburtsfehler zugestanden hat, entwirft er ein kleines Avertissement, welches der Aufführung vorangehen sollte und dessen Anfang also lautet:

„Das Gemälde einer großen verirrten Seele — ausgerüstet mit allen Gaben zum Fürtrefflichen, und mit allen Gaben verloren. Zügelloses Feuer und schlechte Kameradschaft verdarben sein Herz — rissen ihn von Laster zu Laster — bis er zuletzt an der Spitze einer Mordbrennerbande stand, Gräuel auf Gräuel häufte, von Abgrund zu Abgrund stürzte, in alle Tiefen der Verzweiflung — groß und majestätisch im Unglück und durch Unglück gebessert, rückgeführt zum Fürtrefflichen. Einen solchen Mann wird man im Räuber Moor beweinen und hassen, verabscheuen und lieben u. s. w."

Eine Träumerei dieser Art war damals wohl dem einundzwanzigjährigen Jüngling, so alt war Schiller, zu verzeihen, wer aber

Digitized by Google

Welterfahrung hat, weiß auch, daß der Zuschauer aus diesem Gemälde nicht lernen wird, seine Leidenschaften unter die Gesetze der Religion und des Verstandes zu beugen, und der Jüngling nicht, mit Schrecken dem Ende der zügellosen Ausschweifungen nachzusehen. Wenn ein solcher Mordbrennerschurke, wie der Räuber Moor, der Jugend aber groß und majestätisch im Unglück angepriesen wird, so wird das allerdings die jugendliche Seele ergreifen, ohne jedoch die nachfolgende Besserung wirksam werden zu lassen, denn diese kann nur zum entbehrlichen Beitrag einer Beruhigung über verübte Gräuel dienen [33]).

Wie A. W. Schlegel über dramatische Kunst urtheilte, ist früher mitgetheilt. Jedermann aber wird zugeben, daß ihre Ausübung stets eine große Wachsamkeit von Innen und Außen erfordere, damit sie in einem Zustande erhalten werde, der wenigstens unschädlich ist. Leider hängt das wieder von Zeit- und anderen Verhältnissen ab, mit welchen die Bühne Hand in Hand geht, und wie sie das Gute und Edle zur Anschauung bringt, wenn dasselbe oder die Empfänglichkeit dafür im Publikum vorhanden ist, kann und wird sie auch das Platteste darstellen, wenn daran ein entschiedenes Wohlgefallen gefunden wird.

Unstreitig hat Göthe [34]) die klarste Ansicht von einem dramatischen Werke entwickelt, in so fern es zur theatralischen Aufführung kommen soll. Er bekannte, daß sich alsdann keine makellosen Ideale geben lassen, weil Niemand vorhanden sey, der sie darstellen könne; er empfahl dem für ein Theater schreibenden Dichter, sich nach der Beschaffenheit desselben und nach der Individualität der Schauspieler zu richten, und erklärte, daß für ein Theater zu schreiben ein Metier sey, das man kennen müsse. Offenbar trennte er also ein dramatisches Werk von einem theatralischen, denn daß er dramatischer Dichter im wahren Sinn des Worts war, ist allbekannt. Wenn dagegen Pustkuchen [35]) ausruft: „Wie weit ist Göthe's römische sinnliche Ueppigkeit von Sophokles reinem Sinne, wie weit des Deutschen unklare (?) bunte Mannigfaltigkeit von des Griechen himmlisch reizender Einfalt entfernt!" so ist die einfache Antwort: „Nicht um ein Haar weiter, als die Zeit, in der Sophokles, der Grieche, und die Zeit, in der Göthe, der Deutsche, lebte, von einander entfernt sind;

Digitized by Google

und wie es an sich unmöglich ist, eine längst entflohene Zeit mit Allem, was ihr angehörte und durch sie bedingt war, zurück zu zaubern, ist auch die Behauptung ungegründet, „daß bei Aeschylus und Sophokles eine entschiedene Treue gegen inneres Gesetz herrsche," indem jenen Dichtern, und insbesondere dem Aeschylus, mit Recht der Vorwurf gemacht wird, daß sie die sittliche Kraft des Geistes hinreichend noch nicht kannten [36]). Wäre das Kolossale aber auch wirklich die Aufgabe der Kunst, so muß es doch, um von der Bühne einzuwirken, in der Geschichte und in der Zeit des Volks liegen; wie und wo sollen jedoch wir Gegenstände finden, die jenen des Aeschylus und Sophokles gleichstehen! Wer möchte wohl ohne Vorurtheil bestreiten, daß Göthe ein Sophokles geworden seyn oder seinen Platz zwischen Sophokles und Euripides behaupten würde, wenn er in jener Zeit geboren und gebildet wäre?

Nach diesen Voraussetzungen wird es genügen, über die vorgeschlagene Darstellung, oder über die Zulässigkeit der Darstellung des Heiligen auf der Bühne nur Einiges noch nachträglich zu bemerken [37]).

Eine theatralische Darstellung ist weder mit einem Werke der Malerei und Skulptur, noch der Poesie zu vergleichen, weil sie an der Person des Schauspielers haften bleibt und durch diese Person bewirkt ist. Darum läßt sich nicht behaupten, daß es nicht darauf ankomme, „ob das Heilige im Schauspieler sey oder nicht," weil er als Künstler die Bühne betritt und das Heilige nur ausdrückt. Aber eben deßhalb, weil er das Heilige an sich, in seiner Person, ausdrückt, müßte es in ihm seyn; denn der Künstler, der das Heilige ausdrücken will, muß dazu sich eines außer ihm befindlichen Stoffes bedienen und demnach ein für sich bestehendes Werk bilden. Dort machen jedoch die Scene und die Histrionen, das Lokale und die Persönlichkeit, das Heilige zur Gaukelei, und es ist ein Zeichen einer unerhörten Verwirrung der Begriffe, wenn die Abendmahlshandlung in der Maria Stuart auf der Bühne dargestellt wird. Daß Schiller sie einlegte, erklärt sich aus seiner mitgetheilten Ansicht von der Wirkung einer Schaubühne. Allein Gebete, Sakramente und andere gottesdienstliche Handlungen können

Digitized by Google

ohne Erniedrigung und Beschimpfung auf einem Schauplatz nicht erscheinen, wo zu einer anderen Zeit das Gewöhnliche und Schlechte, das Frivole und Possenhafte aufgeführt wird von den nämlichen Personen, welche das Heilige mit Erfolg und Wirkung darstellen sollen. Es liegt darin ein zu großer Widerspruch, als daß ein Publikum an einer solchen theatralischen Nachäfferei Erhebung und Besserung, oder auch ernste Befriedigung finden könnte. Diese Umstände verbieten es geradezu, das Kirchliche auf die Bühne zu übertragen, und wenn es wahr ist, daß vor mehren Jahren ein Geistlicher den Histrionen eines gewissen Theaters Anleitung gegeben hat, jene Abendmahlshandlung in der Maria Stuart mit allen kirchlichen Ceremonien auszuüben, so war er, wenn nicht selber ein Histrio, doch ein gedankenloser, unbesonnener Vertreter der Schiller'schen Ansicht von der Bühne. Wem dieser Ausspruch zu hart dünkt, der besuche Theaterproben, der beobachte Vorstellungen von der Coulisse aus. Wüßten die Zuschauer, welche Unsittlichkeiten in den rührendsten Scenen einander zugeflüstert, welche Gegenstände in den stillen Unterhaltungen auf der Bühne abgehandelt, welche Verabredungen bewirkt werden u. s. w., wahrlich sie würden auch nicht die leiseste Forderung an die Sittlichkeit machen und mit Widerwillen von dem Vorschlage sich abwenden, durch Personen solcher Art ein Heiliges dargestellt zu sehen.

Endlich ist es ganz unstatthaft, in dieser Angelegenheit theils auf die ehemaligen geistlichen Schauspiele zurückzuweisen, theils daraus, daß sie den Mönchsstand nicht infamirten, auf die Würde des schauspielerischen Gewerbes überhaupt folgern zu wollen [38]). Der geistliche Stand wählte geistliche Schauspiele nach der Beschaffenheit seines Zeitalters, um die Schaulust von den Scenen weltlicher Lust ab- und würdigeren Gegenständen zuzuleiten. Wurde dabei Belehrung und Beförderung der Sittlichkeit beabsichtigt, so war zur Darstellung jener Stand vollkommen berechtigt und geeignet, weil ihm die Verwaltung der Kirche oblag und die Sorge für Bildung sein Geschäft ausmachte. Was den Schauspieler hier hindert und unfähig macht, Ort und Persönlichkeit, begünstigte und befähigte den geistlichen Stand, mit einem auf sinnliche Anschauung berechneten Bildungsmittel den Versuch

Digitized by Google

zu machen. Allein die Sache selbst mußte doch wohl bald ihren Werth verlieren und ihre Wirkung verfehlen, theils der Kluft wegen, die zwischen dem Dargestellten und den Darstellern an und für sich schon bestand, theils und um so gewisser, als Personen zu Mitdarstellern verwendet wurden, welche dem geistlichen Stand nicht angehörten. Daraus entwickelten sich Geringschätzung und in Folge der Zeit immer größere Mißbräuche; die geistlichen Schauspiele hatten ihren Zweck nicht erreicht, sie nahmen von selbst ein Ende, oder wurden förmlich verboten. In ihren kärglichen Ueberresten bezwecken sie dennoch nichts weiter, als Befriedigung der Neugierde und Schaulust.

Wenn nun weder Moralität durch die Bühne gefördert, noch eine höhere gesellige Ausbildung erwirkt werden kann, so ergibt sich von selbst die Frage: *was sie eigentlich bezwecken soll und thatsächlich bezweckt?*

Die Bühne bezweckt nichts Anderes, wie sie Anderes nicht bezwecken soll, antwortet *Schlegel* [39]), als was die Menschen darin suchen und finden: „Erholung und Erheiterung, um auf eine Zeitlang der Sorgen und des täglichen Drucks ihrer Lebensweise überhoben zu seyn," im Allgemeinen also *eine angenehme und anständige Unterhaltung und Erheiterung, bei welcher Phantasie und Urtheilskraft Nahrung und Beschäftigung finden.* Daß die Bühne eine solche Anstalt bleibe und dadurch einen *ästhetischen Charakter* bewahre, ist Sache der Staatsverwaltung und der Direktionen; in wie fern hier aber eine Erhöhung oder Verminderung des ästhetischen Charakters der Bühne sich ergeben wird, darüber enthält das Nähere die vorangegangene Erörterung.

Digitized by Google

Anmerkungen.

[1]) Allgem. Theater-Zeitung, Berlin, 1809, November, No. XLIII; vrgl. Theater-Journal für Deutschland, Gotha, 1780, Stück 17. S. 15 ff. unter der Rubrik: Philantropie für Schauspieler. Man wird bemerken, seit wie lange schon derlei Ideen in den Köpfen der Theater-Vertheidiger herum spuken!

[2]) Vrgl. Zeitung für die elegante Welt, 1824, No. 125. Der Gegenstand, der innere Gehalt, die Idee, muß nämlich ästhetisch darstellbar seyn.

[3]) Darüber siehe die erste Abtheilung von No. I. gegen den Schluß, vrgl. mit Schink, dramaturgische Fragmente, Bd. 3. S. 657 (Garz, 1781—84); Wiener-Zeitschrift für Kunst, Literatur u. s. w. 1817, No. 91; Mercier, neuer Versuch über die Schauspielkunst, Kap. 2, S. 91.

[4]) Akademische Gesetze für die Studierenden auf der Universität Marburg, 2. März 1796; Allgemeine akademische Statuten für die Universität zu Würzburg; Akademische Gesetze für die hohen Schulen zu Heidelberg und Freiburg, 1810; Gesetze für Studierende auf der Universität zu Göttingen, 1818 u. m. Die Strafen sind: Verweise, Carcer, sogar Relegation.

[5]) Briefe über das Schauspielwesen ꝛc. Leipzig, 1801. Kap. 2. S. 4.

[6]) Schlegel, Vorlesungen über dramatische Kunst ꝛc. Bd. 1. S. 51. 52. 54.

[7]) Herder, Früchte aus dem s. g. goldenen Zeitalter des achtzehnten Jahrhunderts im Bd. 12. seiner sämmtlichen Werke (Stuttgart, Cotta, 1809) S. 291 u. ff.

[8]) Rousseau, Brief über das Schauspiel, in seinen Oeuvres compl., Melanges, T. III. Deuxponts, 1782. p. 119. 303; D'Alembert's schwache, nicht, wie Blankenburg meint, treffliche Antwort im Supplement à la collection des oeuvres de J. J. Rousseau, Deuxp. 1782, T. I. p. 31. ff.

[9]) Kannegießer, die alte komische Bühne in Athen. Breslau, 1807. 8; Geoffroy, Cours de la littérature dramatique, Paris, 1820, T. 1. p. 60. 104. 253.

[10]) Geoffroy, T. 1. p. 31. 160. 479.

[11]) Schlegel müßte sie etwa im Feuilleton des Journal de Paris gelesen haben. Geoffroy's Cours de la littérat. dramat. erschien zu Paris, 1819—20; Schlegel's Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur zu Heidelberg, 1809—10.

[12]) Vide Hug. Grotii Excerpta, p. 784. Paris. 1626 »tragici ut loquentur magna libertas quidem fari ac facere quod libitum est modo.«

[13]) Plautus, Rud. Act. IV. Sc. 7.

[14]) Plutarch. de gloria Atheniensium, et al.

Digitized by Google

15) Luciani Toxaris, p. 516, T. II. Edit. Reiz; auch an mehreren anderen Stellen spricht er von der unfruchtbaren Wirkung der Schauspielerei.

16) Cours de la littér. dramat. T. 1. p. 299; vrgl. Aesthetische Ansichten Leipzig, Göschen, 1806. 8. »über das Lustspiel.«

17) Ideen über die tragische Dichtung, in der wissenschaftlichen Zeitschrift, Basel, 1823, Heft 3.

18) Schlegel, a. a. O., Bd. 1. S. 416—18.

19) Herder, Goldene Früchte u. s. w. Bd. 12. S. 293. 294. 300.

20) A. a. O. Bd. 1. S. 353.

21) Herder, am a. Ort.

22) Bd. 3. der Vorlesungen, S. 291. 420.

23) Kannegießer, die komische Bühne Athens, S. 130. 131.

24) J. Fr. Teller, von der wahren Güte der Schauspiele für beide Parteien, Leipzig, 1776. 8. vrgl. L. P. Schröder, über den Einfluß des Schauspiels auf die Bildung der Jugend. Gotha, 1804, kl. 8.

25) A. Schreiber, Lehrbuch der Aesthetik, Heidelberg, 1809. 8. §. 300.

26) K. F. Stäudlin, Geschichte der Vorstellungen von der Sittlichkeit der Schauspiele. Göttingen, 1823, 8. S. 178. ff.

27) Ständlin, a. a. O. S. 186. ff.

28) Götze, Joh. Melchior, theologische Untersuchung über die Sittlichkeit der heutigen deutschen Schaubühne. Hamburg, 1770. 8, und die dadurch verursachten Streitschriften von Schlosser, Nölting, Nicolai, Less.

29) Dramaturgie, Bd. 1. S. 425.

30) Theorie der schönen Künste, Artikel: Schauspiel.

31) Fr. Schiller, die Schaubühne, als eine moralische Anstalt betrachtet (1784), in seinen sämmtlichen Werken, Bd. 16. S. 252 (Wien, 1810), und in seinen gesammelten Schriften, Theil 4, S. 2—28, Leipzig, 1802. Als Schiller diese Abhandlung schrieb, hatte er 25 Jahre durchlebt, wie sehr sie sich in späteren Jahren umgestaltet haben würde, hätte er sie noch einmal geschrieben, geht aus seinen Aeßerungen über die Beschaffenheit der Schauspieler hervor.

32) Briefe an den Freiherrn v. Dalberg in den Jahren 1781—85, herausgegeben in Heidelberg von Dr. Marx.

33) In No. 25. S. 99 des Hesperus (Stuttgart 1824) ist folgende Stelle enthalten: »Nicht die Erregung der Gemüthlichkeit und der Phantasie, sondern die Bildung des Verstandes führt zum Erkennen und Festhalten der Pflicht. Nicht Mangel an religiösem Unterricht ist an den baierischen Gymnasien die Ursache der verübten Bübereien (von einer Art jugendlicher Räuberbande 1824), sondern der Unsinn, mit welchem man die Studentchen Scenen aus Karl Moor und aus den Geschichten des Mittelalters bei ihren Schulfesten deklamiren läßt, ihr Gemüth erregt, ihre Phantasie erhitzt und die Bildung ihres Verstandes vernachlässigt.«

Digitized by Google

[34]) Göthe, in ſ. kleinen proſaiſchen Schriften »über Italien«; in dem Anhange zu Mercier, neuer Verſüch über die Schauſpielkunſt, S. 486, in Eckermann's Geſprächen mit Göthe, Bd. 2. S. 69. u. a.

[35]) Wilhelm Meiſters Wanderjahre. Quedlinburg und Leipzig, 1821, 3 Theile, Theil 1. S. 69. 140. 165. 200; Theil 3. S. 233. ff.

[36]) Vrgl. »Ueber die tragiſche Dichtung« in der Basler wiſſenſchaftlichen Zeitſchrift, 1823. Heft 3.

[37]) J. G. B. Dräſeke, über die Darſtellung des Heiligen auf der Bühne. Bremen, 1815. 8. vrgl. den Schluß der vorigen Abhandlung.

[38]) Ein ſehr ungeſchickter Verſuch zu ſolchem Nachweiſe iſt gemacht in der Charis, rheiniſche Morgenzeitung, No. 49. Juni 4. 1821. »Frankfurter Quodlibet.«

[39]) Schlege's Vorleſungen u. ſ. w. Bd. I. S. 56.

Digitized by Google

XI.

Können Privat- oder Liebhaberbühnen auf die Fortschritte der Schauspielkunst und auf die Beförderung der Sittlichkeit einwirken?

Es ist von einem dramatischen Dichter, dem Dr. A. Müllner, die Behauptung aufgestellt, „daß die Schauspielkunst in Gefahr sey, von der Oper ganz verdrängt zu werden, und um sich zu retten und ihre Würde und ihren Einfluß zu bewahren, auf die Privatbühne flüchten müsse."

Diese Behauptung wurde alsogleich bestritten, und der Erfolg hat auch bewiesen, daß die Besorgniß jenes Dichters ganz ungegründet war.

Ich setze nun aber seiner Behauptung eine andere entgegen, die nämlich, „daß Privat- oder Liebhaberbühnen unter dem Schutze des Staats gar nicht stehen oder geduldet werden sollen, weil sie die Fortschritte der Schauspielkunst nicht fördern und der Sittlichkeit nachtheilig sind."

Denn das dem Schauspieler vorgezeichnete Ziel ist die Virtuosität der Darstellung. Diese besteht darin, den vom dramatischen Dichter empfangenen Charakter mit seinen eigenthümlichen äußeren Merkmalen zu bekleiden und von allen seines Gleichen auszuscheiden. Hierin beruht ausschließlich, was man die Produktivität des Schauspielers nennt und zu nennen berechtigt ist.

In dieser Beziehung bieten nun die Privat- oder Liebhaberbühnen nachbemerkte Hindernisse dar.

1. Nicht Jedermann hat die Fähigkeit, den Gemüthszustand und das einem fremden Charakter Eigenthümliche an seinem eigenen Körper leicht und ungezwungen darzustellen. Es gehört dazu eine gewisse Biegsamkeit der Muskeln und der Stimme, das Nachahm- oder Nachbildungstalent und Uebung. Hieraus schon ergibt sich für Privatbühnen ein Mangel an geeigneten Personen zur Darstellung. Ihr

Digitized by Google

Zirkel ist viel zu beschränkt, um die erforderliche Zahl von Talenten solcher Art zu versammeln. Man nimmt, was sich darbietet, ohne eine Wahl zu haben, oder man wählt ängstlich nach Gesellschaftsverhältnissen, damit nur Alles hübsch ebenbürtig sey. Das Dargebotene oder Gewählte kann nun zwar scheinbar ein Ganzes bilden, indeß wird es bei näherer Ansicht immer sehr lückenhaft erscheinen, eben weil es von beschränkten individuellen oder gesellschaftlichen Verhältnissen bedingt und abhängig ist. Je größer das darzustellende Dichterwerk, desto schwieriger die Darstellung; die unvollkommene und mangelhafte Darstellung ist aber eine natürliche Folge des Mangels an guten Darstellern. In jedem Fall jedoch versucht sich hier allererst die Darstellfähigkeit, ohne sich bereits entfaltet zu haben, und wenn auch derlei Versuche einige Fertigkeit erzeugen, so beschränkt diese dennoch immer sich nur auf einen niederen Grad des theatralischen Mechanismus, und zwar darum, weil

2. Mangel an Zeit die weitere Ausbildung verhindert. Wollte man auch annehmen, was sehr zu bezweifeln ist, daß in einer Stadt oder in einem Städtchen freiwillig eine Gesellschaft mit den erforderlichen Eigenschaften zur Darstellung sich vereinigt hätte, so müssen die Rollen doch eingelernt, in Proben ausgeführt und dann vorgespielt werden, welches Alles viele Zeit in Anspruch nimmt. Hat aber ein jeder Darsteller diese Zeit übrig? Kann er sie verwenden ohne Nachtheil für seine Amts- und Berufsgeschäfte?

Außerdem stehen Schauspielen und das eigentliche Arbeiten im Amte und im Beruf in geradem Widerspruch und sind, obgleich Beides Anstrengung kostet und jenes dem Liebhaber mehr Sorgen macht als dieses, ihrer Natur nach durchaus verschieden. Die wirklichen oder eingebildeten Annehmlichkeiten des Spiels entziehen daher den ernsten Beschäftigungen die Zeit, erregen auch wohl Abneigung gegen diese, und da solches bald fühlbar wird, bleibt keine Wahl, als die Berufsgeschäfte zu vernachlässigen, oder die Spielerei aufzugeben.

Auch die technische Einrichtung, die scenische Anordnung der Stücke verursacht bei Privatbühnen einen größeren Zeitaufwand, weil man mit den Kunst- und Handgriffen dieses Geschäfts nicht so vertraut

Digitized by Google

iſt und ſeyn kann, wie jene Perſonen, welche lediglich zu ſolchem Behuf bei öffentlichen Bühnen angeſtellt ſind und verwendet werden. Kleinere Stücke, Familienſcenen und dergleichen erfordern zwar nur im beſchränkten Grade die Kenntniß des Techniſchen, ſie paſſen daher auch zur Darſtellung auf Privatbühnen; allein das Aermliche und Verkehrte wird unfehlbar und augenſcheinlich ſich kundgeben, wollte man es mit Emilia Galotti, mit Taſſo, mit den Dramen Calderon's und Shakespeare's verſuchen. Darauf, daß Perſonen, welche mit der Einrichtung des Theaters bereits bekannt ſind, eine gelungene Vorſtellung dieſer Art zu Wege bringen können und gebracht haben, oder daß Perſonen von feiner Weltbildung ein Konverſationsſtück wirklich ſo ausgeführt haben, daß alle Schauſpieler Aehnliches zu leiſten verzweifeln müſſen, kommt es hier ganz und gar nicht an, weil nicht von einzelnen, durch beſondere Umſtände, im letzterwähnten Fall durch den Beſitz eigener feiner Weltbildung bedingten Erſcheinungen, ſondern von dem Betriebe eines Gewerbes die Rede iſt, worin der mechaniſche Theil vorwaltet, und von Privatbühnen, welche die Fortſchritte in jenem Gewerbe fördern ſollen.

Zu dieſem Zweck reicht nun aber

3. die Eigenthümlichkeit und der Wirkungskreis der Privatbühnen keineswegs hin. Jede Kunſt, jede mechaniſche Fertigkeit muß öffentlich geübt werden, wenn ſie nützen ſoll, und damit ihre Ausübung öffentlich erfolge, muß ſie die ausſchließliche Beſchäftigung gewiſſer, oder einer Klaſſe von Perſonen ſeyn. Der Dilettant kann ſich dem Mechaniker, dem Künſtler annähern oder gleichſtellen, ſeine Virtuoſität aber muß hervortreten und nicht hinter der verſchloſſenen Thüre bleiben. Tritt ſie aber an die Oeffentlichkeit und widmet ſie ſich der Oeffentlichkeit, ſo hört ſie auf Liebhaberei zu ſeyn und Dilettantismus; ſie wird Beruf, und ſucht den größtmöglichen Wirkungskreis. Durch Kunſtdilettanten, hätten ſie auch auf Künſtlerſchaft Anſpruch, gewinnt die Kunſt ſehr wenig; es liegt ihnen nämlich nicht daran, für ein Publikum zu leben und zu wirken, ſie beſchränken ſich vielmehr auf ſich und einen kleinen Kreis von Vertrauten.

Digitized by Google

Wie mit der Kunst und dem mechanischen Gewerbe, verhält es sich auch mit dem Schauspielen auf öffentlicher Bühne, das gleichsam mitten inne steht. Unmöglich lassen sich aber die Forderungen an dasselbe zugleich an eine Privatbühne stellen. Die Vorstellungen auf dieser erscheinen lediglich als Folgen einer Gefälligkeit, als freiwillige Leistungen, mithin müssen die mittelmäßigen für gut, die nothdürftig guten für ausgezeichnet gelten, um so gewisser, weil es an kompetenten Richtern fehlt, oder wenn diese anwesend sind, sie über die Beschaffenheit der Vorstellungen kein offenes Urtheil abgeben können und werden. Ueberhaupt geht alles Streben und Wirken der Privatbühnen hauptsächlich dahin, „daß Etwas vorgestellt wird;" wie das Etwas aber vorgestellt wird, bleibt denn doch der Einsicht eines Jeden und das Gelingen wie das Mißlingen dem Zufall überlassen. Bei der ersten Einleitung und den ersten Versuchen wird man allenfalls noch die Stimme des Anordners hören und beachten, späterhin aber seinen eigenen Weg wählen und verfolgen. Jeder Tadel wäre nicht bloß fruchtlos, sondern auch unheilbringend; denn wer würde die Rüge gleichgültig hinnehmen, daß er in der Darstellung Fehler begangen, nicht im Sinne des Dichters gespielt habe! Eine Privat- oder Liebhaberbühne kennt keine Subordination, und das Urtheil über Vorstellungen, die sie liefert, darf öffentlich nicht anders, als beifällig ausgesprochen werden. Wollte die ernste Kritik ihr Amt verwalten, alsogleich würde die vorgeschützte Liebe zur Kunst ihr Ende erreicht haben.

Wie soll aber eine Kunst oder ein Gewerbe befördert und ausgebildet werden, wenn der Kunstbeflissene, der Liebhaber, Dilettant oder wie er sonst genannt wird, keinen anderen Maßstab, als sein eigenes Gefühl und seine eigene Einsicht hat? wenn die Zuschauer sämmtlich gebunden sind, über Werth und Unwerth der Leistung ein Urtheil auszusprechen, wenn sie als eingeladene Gäste nicht einmal zu urtheilen befugt sind, indem eine Privatleistung kein Gegenstand einer öffentlichen Beurtheilung seyn darf!

Will die Privatbühne jedoch sich sogar einen stehenden Charakter aneignen, so vermehren sich damit alle vorbemerkten Hindernisse, und es kommen insbesondere noch in Betracht

Digitized by Google

4. die Koſten, welche die Vorſtellungen verurſachen. Die größte Schwierigkeit bietet hier die Beſchaffenheit des Koſtüms, indem beſonders Perſonen von einiger Erziehung den papierenen Flitterglanz, und nicht mit Unrecht, als ihrer unwürdig verſchmähen, auch wohl das beſchränkte Lokale die Armſeligkeit desſelben zur grellen Anſchauung bringt. Und hier befinden Privatbühnen in der Regel ſich auf dem entgegengeſetzten Endpunkte mit jenen Perſonen von feiner Weltbildung, die wohl irgend ein bedeutendes Ereigniß des Tages mit einer theatraliſchen Vorſtellung feiern zum eigenen Vergnügen, nicht des Schauſpielens wegen, dieſerhalb aus einem großen zahlreichen Kreiſe wählen können und über die glänzendſten Außenmittel gebieten.

Dieſer Umſtand ſtreift indeß ſchon an das ſittliche Gebiet der Privatbühnen; ich will daher, hierdurch und durch die ſonſtigen Verzierungen der Bühne veranlaßt, nur noch bemerken: „daß die äußeren Beſtandtheile denn doch dem Inneren, die äußere Ausſtattung dem Dichterwerke, würdig entſprechen müſſen, weil alle Wirkung einer theatraliſchen Aufführung in der Täuſchung ruht, und dieſe Täuſchung hauptſächlich durch ſinnliche Mittel und ſinnliche Anſchauung erwirkt und befördert werden ſoll," wozu Privatbühnen wahrlich nicht geeignet ſind.

Von welcher Seite man immer die Privatbühnen betrachten mag, das Reſultat bleibt unverändert das nämliche. Ihrer inneren Gebrechen wegen, hauptſächlich in Rückſicht ihrer gänzlichen Abhängigkeit von dem guten Willen und Vermögen der Theilnehmer, ſind ſie ſelbſt mannigfachen Rückſichten und Veränderungen unterworfen, auf einen kleinen Kreis berechnet, zur Beförderung der ſogenannten Schauſpielkunſt nicht geeignet, ſondern nur eine Spielerei, welche, andauernd und ſyſtemartig betrieben, die Zeit den nöthigen Geſchäften entzieht und Komödianten bildet, ſchlechter als die profeſſionirten. Zu einem Normale des Geſchmacks können ſie ſich vollends gar nicht erheben, weil der Geſchmack hier ganz eigentlich von dem Anordner oder von der Anſicht und Bildung einzelner Mitglieder ausgeht, von den wunderlichſten Verhältniſſen derſelben unter einander, oder gegen die eingeladenen Zuſchauer, am meiſten davon beſtimmt wird, was ohne beſondere

Digitized by Google

Rücksicht auf den inneren Werth von der vereinigten Gesellschaft nach Maßgabe der ihr zu Gebot stehenden Mittel aufgeführt werden kann. Eine Beschränktheit und Einseitigkeit, die für die Kunst irgend einen Gewinn zu geben durchaus unvermögend ist.

Meine zweite Behauptung war, daß Privatbühnen der Sittlichkeit nachtheilig sind. Auch hier liegt der Beweis ziemlich nahe. Was sich von dem schädlichen Einfluß kleiner Provinzialbühnen sagen läßt, gilt ebenfalls von Privatbühnen. Vor allen Dingen erzeugen sie bei den Mitgliedern

1. Eigendünkel und Ueberschätzung eigener Verdienste. Wenn man Vorstellungen solcher Art angesehen und, wie es nicht anders seyn kann, belobt hat, dann aber das Urtheil der Privatbühnenkünstler vor sich und unter sich anhört, so glaubt man in einer ganz neuen Welt zu seyn. Wahre Armseligkeiten werden da als vollendete Kunstwerke gepriesen und weit über die Vorstellungen öffentlicher Bühnen erhoben. Entblößt von allen erforderlichen Vorübungen, von dem angeblichen und eingebildeten Erfolge ihrer Versuche geblendet, glauben sie jene entbehren und bereits im Besitze hoher Meisterschaft selbst den Schauspielern von Metier Anleitung und Rath, Vorschrift und Regel ertheilen zu können. Wir haben Leute gekannt, welche als Dilettanten unausstehlich vorlaut und von ihren Verdiensten auf's Bestimmteste überzeugt waren, dennoch aber auf einer öffentlichen Bühne wie Seifenblasen verschwanden. Will man die Schwäche und Zerrissenheit solcher Privatgesellschaften augenscheinlich kennen lernen, so mische man nur Einen geübten Schauspieler ein; denn Leute, welche täglich mit einer und derselben Sache sich beschäftigen, müssen unfehlbar in derselben eine größere Fertigkeit und Sicherheit besitzen, als diejenigen, welche eine Nebenbeschäftigung daraus machen. Außerdem erwartet das sich etwa versammelnde Publikum von der Vorstellung auf einer Privatbühne keinen theatralischen Genuß, findet sich vielmehr aus ganz anderen Gründen ein. Die Dilettanten werden daher durch nichts in dem Wahn ihrer Vortrefflichkeit gestört; sie lernen wahre Virtuosität weder kennen noch achten, verbreiten im Gegentheil darüber in ihren Zirkeln ganz irrige Begriffe; denn alle ihre Urtheile sind einseitig, weil sie

Digitized by Google

keine andere Grundlage, als die eigene verſchrobene Anſicht und Meinung haben.

Aber auch im Privatbühnenverein ſelbſt wird aus der Ueberſchätzung eigener Verdienſte eine Geringſchätzung der Verdienſte der anderen Theilnehmer entſtehen. Die Vorſtellungen auf Privatbühnen geſtatten keine ſtrenge Sonderung der Rollenfächer, darum kann die Rollenvertheilung nach den Fähigkeiten der Darſteller ebenfalls nicht genau abgemeſſen werden, vielmehr wird die Beſetzung einer Rolle in der Regel von dem Standpunkte abhängig ſeyn, den die Eine, oder der Andere in der Geſellſchaft behauptet.

So gelangen die Glanzrollen in die Hände der Glanzdamen und der Glanzherren; die Rangordnung trägt ſich aus dem Leben auf die Bühne über, und die einzige Ausnahme wird die Narrenkappe, die komiſche Perſon ſeyn. Denn wer Andere lachen macht, glaubt Witz zu haben, und der nimmt es mit ſeinem Rang und Stand nicht ſo genau auf der Bühne, wo er den Abgang der extenſiven Rollengröße durch das Intenſive derſelben hinreichend erſetzen zu können die Ueberzeugung hat. Daß nun die Inhaber ſolcher Glanzrollen, als das bevorrechtete Perſonale, mit lächerlicher Gravität auf das untergeordnete Perſonale herabſehen, und dieſes den fehlenden äußeren Glanz durch eine eben ſo lächerliche Gewichtigkeit des Spiels zu ergänzen ſuchen wird, liegt in der Natur der gegenſeitigen Verhältniſſe des Vereins, und aus dieſer Rivalität bilden ſich jene Klatſchgeſellſchaften, in welchen unaufhörlich das liebe, geliebte und doch ſo winzige Ich vorwaltet und von Speichelleckern und beſchränkten Köpfen vollends verdorben wird.

2. Aus der erwähnten Rollenrivalität entwickelt in natürlicher Folge ſich das Beſtreben, im äußeren Putze ſich anzunähern oder gegenſeitig ſich zu übertreffen. Die Rolle des Fürſten erfordert fürſtliche Kleidung; die Gräfin kann nicht im einfachen Hauskleide erſcheinen. Das gewöhnliche Theaterkoſtüm iſt für den engen Raum der Privatbühne nicht geeignet, der einfache, auf optiſche Täuſchung berechnete Stoff erſcheint gewiſſermaßen armſelig; die feineren Stoffe aber ſind koſtſpielig. Was ſchon im Leben den Ruin mancher Familie nach ſich zieht, verbreitet mit größerer Gewalt ſich über die Bühne. Das Aeußere

Digitized by Google

wirkt auf's Innere, und mit dem Prunk der Bekleidung, mit den Reizen des Schmucks auf der Bühne wächst der Hang zur Putzsucht welche stets nach Außen strebend endlich auch nur von Außen, durch Mittelspersonen, befriedigt werden kann. — Dieser Umstand tritt um so gewisser ein, je größer der Wirkungskreis einer Privatbühne gezogen ist, je öfter der Wechsel der Vorstellungen erfolgt.

3. Der Wechsel der Vorstellungen wirkt nachtheilig auf die Persönlichkeit der Darsteller, nachtheiliger als von der öffentlichen Bühne. Schon im geselligen Leben kann bemerkt werden, daß Personen, welche in sehr verschiedenartigen Lagen gewesen, so abgeschliffen und abgerundet sind, daß man selten sie an bestimmten Punkten festzuhalten vermag und eine große Menschenkenntniß erfordert wird, den Grundton ihres Charakters aufzufinden. Aehnliches trifft man bei allen Schauspielern. Der Unterschied liegt nur darin, daß jene die Erfahrungen selbst gemacht haben und diese von dargestellten Ereignissen oder Erfahrungen nachahmend sich Etwas aneignen, die Eigenthümlichkeit ihres Charakters aufgeben und mit einem bunten Gemisch theatralischer Charakteristik erscheinen. Auch wer oft auf einer Privatbühne gestanden, trägt an seinem Körper den Theaterstämpel als natürliche Folge, weil, wie bereits erwiesen ist, das Schauspielen am eigenen Körper geschieht und am Körper die Spuren zurückläßt.

Es geht aber auch innerlich nicht spurlos vorüber. Da man sich gewöhnt, Rollen zu spielen und seine Persönlichkeit zu verläugnen, da diese Rollen Ereignisse umfassen, die Ausnahmen in der bürgerlichen Gesellschaft sind, und besonders beim weiblichen Geschlecht sich um Verirrungen einer leidenschaftlichen Liebe und dergl. drehen, so entsteht durch die Darstellung auf der Bühne unfehlbar eine gewisse Gleichgültigkeit gegen die Wirklichkeit im Leben, d. i. gegen das Ereigniß, wenn man es selbst erlebt, oder in die Lage kommt, es erleben zu können, und so werden die Rücksichten immer lockerer, durch welche Ehrbarkeit und Sittsamkeit gewöhnlicher Weise zu bewahren sind. Jene affektirte Schamhaftigkeit, Naivetät, Widerstandsform, und dennoch wieder jene methodische Folgsamkeit im Gewähren, pflanzt von der Bühne sich in's Leben ein, erleichtert die Annäherung, Bekanntschaft,

Digitized by Google

Vertraulichkeit, und löst sich um so schneller in Verführung und Sittenlosigkeit auf, je analoger von der anderen Seite der Theaterrolle mit einer Theaterrolle begegnet wird.

Wollte sich daher die Schauspielkunst von der öffentlichen Bühne auf Privatbühnen flüchten, so würde sich wiederholen, was die Römer erlebten, als ihre Privathäuser das Asyl der Mimen und Pantomimen wurden; die Privatbühnen würden eine Schule größerer Liederlichkeit werden, als die öffentliche Bühne jemals gewesen ist und seyn kann, indem diese, eine öffentliche Anstalt, unter der Kontrolle gewisser Behörden steht, und ihren Gliedern in der Ausübung eines gewissen Gewerbes die Befolgung von Vorschriften zur Pflicht gemacht werden kann, was bei Privatbühnen kaum möglich seyn würde.

Darum erzeugt ein öfteres Betreten der Privatbühne hauptsächlich bei jugendlichen Personen

4. den Hang zu einem ungeregelten, ausschweifenden Leben. Die Beschaffenheit einer öffentlichen Bühne ist an sich schon vermögend, diesen Hang zu wecken. Sie öffnet nämlich den Eintritt einer entsprechenden Figur und Stimme; sie zeigt die Mittel einer bequemen, oft glänzenden Existenz; sie fordert keine Vorauslagen zur Bildung, sondern gewährt augenblicklich eine Bezahlung; sie bietet auch Gelegenheit, körperliche Reize im vortheilhaften Lichte zu zeigen und von diesem Kapital gewichtige Zinsen zu beziehen. Denn da mit dem Körper zur Schau gespielt wird, so kann die Anfrage unverhüllt erfolgen, und sie erfolgt auch so, ohne daß jemals eine Klage wegen Ehrenkränkung dieserhalb laut geworden wäre. Was vor einem großen Publikum öffentlich sich zur Schau stellt, wird gleichsam als Gemeingut angesehen, und dies ist der Grund der Lust und des Bestrebens, zum ausschließenden Besitz desselben zu gelangen. Freilich ist das eine alberne Eitelkeit, aber auch die wahre Ursache, weßhalb um und mit Personen, die weder inneren noch äußeren Werth haben, vielmehr früher schon durch mancherlei Hände gegangen sind, oft beträchtliche Summen verschwendet werden. Allein diese Erscheinung selbst ist doch vorzugsweise dem Theater eigen, und sie muß ebenfalls mit Privatbühnen sich befreunden, in so fern diese einen stehenden

Digitized by Google

Charakter annehmen oder auch nur einem solchen sich annähern wollten.

Der Zuwachs endlich, den die öffentliche Bühne von der Privatbühne empfängt, kann hier auch nicht in Anschlag kommen; denn er ist sehr unbedeutend. Die Erfahrung lehrt zwar, daß, wer sich öfter auf Liebhabertheatern herumgetummelt hat, leicht zur öffentlichen Bühne übertritt; die Frage aber, ob der Staat einen solchen Uebertritt dadurch, daß er stehende Privatbühnen duldet oder unter Schutz nimmt, erleichtern soll? kann nur verneinend beantwortet werden.

Die Geschichte beinahe aller Schauspieler, deren Aeltern nicht selbst Schauspieler gewesen, und die mithin nicht von Jugend auf zu dieser Beschäftigung erzogen oder nicht unter ganz besonderen Umständen zum Theater getreten sind, ja auch die meisten von diesen, könnten die überzeugendsten Nachweise liefern, durch welche Irrgänge und mit welchen moralischen Opfern sie erst zu einem gewissen bestimmten Standpunkte haben gelangen können. Um so mehr ist der Zuwachs von Liebhaberbühnen zu beschränken, da die Mitglieder derselben einer gleichen Gefahr ausgesetzt sind und gewöhnlich schon sich im Kreise einer nützlicheren Beschäftigung befinden.

Diese Beschränkung des Zutritts erfolgt aber am sichersten durch Beschränkung der Privatbühnen selbst, welche, wie vorliegt, die Fortschritte des Schauspielens eben so wenig fördern, als sie der Sittlichkeit Gewinn bringen.

Digitized by Google

XII.

Welche Eigenschaften muß ein Schauspieler besitzen, um sein Geschäft mit Erfolg zu betreiben?

Der Schauspieler ist das Geschöpf des Dichters, mithin nicht für das Werk desselben, sondern nur für dessen Darstellung verantwortlich. Da diese wie ein förmliches Geschäft betrieben wird und ein Gewerbe ist, wozu gewisse Personen sich vereinigt und verpflichtet haben, so kommt es, um darin die erforderliche Vollkommenheit zu erlangen, allerdings auch auf gewisse nothwendige Eigenschaften an. Bei Ermittelung derselben muß man jedoch die Natur des Geschäfts beachten und keine Forderungen an den Schauspieler stellen, welche ihn seinem eigenthümlichen Kreise entrücken und dem Dichter gleichsetzen oder gar über denselben erheben. Geschieht Letzteres, so entsteht eine Verwirrung, die, wie wir gesehen haben, kein Ziel kennt und Anstalten zu untergraben und zu vernichten droht, die auf einen bestimmten Staatszweck hinzuwirken berufen sind. Je schärfer man also hier die Gränzen ziehen kann, desto vortheilhafter ist es für Denjenigen, der dem Geschäft sich widmet, und für Die, welchen die Anordnung und Beurtheilung der Leistungen zusteht; denn jener wird wissen, was er zu erfüllen hat, und diese, was sie zu fordern berechtigt sind.

Die Eigenschaften, welche ein Schauspieler haben muß, sind:

a) natürliche;

b) erworbene.

Zu den natürlichen Eigenschaften gehören folgende:

1) Figur oder Körpergestalt. Sie ist darum nöthig, daß eine Täuschung hervorgebracht werde. Die Gestalt, sagt schon Mercier, ist eine wesentliche und unentbehrliche Eigenschaft; man wählt einen Soldaten zur Parade aus u. s. w., man sollte bei einem Schauspieler die nämliche Sorgfalt haben. Cooke in seinen Grundsätzen der Dramaturgie verlangt ebenfalls, daß der Schauspieler von

Digitized by Google

den persönlichen Mängeln frei sey, die ihn für das Theater untauglich machen, weil diese Profession das Eigenthümliche und Kritische an sich habe, daß der Körper eben so sehr bei den Zuschauern Widerwillen erregen könne, als die Seele, und sämmtliche andere Theaterlehrer stimmen in diese Forderung ein.

Ueberall, wo der Mangel körperlicher Eigenschaften in Beziehung auf die dargestellte Rolle von der Kritik gerügt wird, ist demnach diese Rüge durchaus keine persönliche Beleidigung. Die Rüge trifft die Sache, nicht die Person. Ein nicht fünf Schuh hoher Held ist auf der Bühne eine fast lächerliche, die Illusion vernichtende Figur. Das Theater ist ein Schauplatz, wie der Exerzirplatz, und die sogenannte Kunst muß es sich gefallen lassen, hier körperlich nach Schuhen und Zollen, oder nach der Elle gemessen zu werden, weil der sinnliche Stoff, in welchem sie ausgeprägt wird und ausgeprägt erscheint, der Körper des Schauspielers ist. Die Gebilde des Dichters sind, wie schon bemerkt, keineswegs von der Straße ohne Auswahl hergenommene Individuen, es sind Ideale, die auch äußerlich gebührend bekleidet werden, oder in der Erscheinung auf der Bühne entsprechend sich darstellen müssen. Wo die Individualität des Schauspielers zur äußeren Bekleidung nicht hinreicht, entsteht ein Flickwerk, weßhalb ein Sachkundiger sehr richtig bemerkt hat [1]), daß Rollenfächer nicht nach der Willkür der Schauspieler, sondern nach der Natur zu behandeln sind, d. i. wie es die Individualität des Schauspielers erfordert, und die von der dirigirenden Behörde zu Gunsten des darzustellenden Charakters benutzt werden muß, weil hier oft alle Kunst (Kunstgriffe) den Mangel an Individualität nicht zu ersetzen im Stande ist.

Mlle. Clairon [2]) lieferte eine förmliche Klassifikation der Männer- und Frauenrollen nach der Gestalt, und wenn sie auch derselben noch einige andere Ingredienzen beigemischt hat, so legt sie doch auf jene den vorzüglicheren Werth, und Niemand wird es zu läugnen vermögen, daß den theatralischen Vorstellungen ein weit höherer Grad der Vollkommenheit oder Täuschung, als dem erwünschten Zweck derselben, inwohnen würde, wenn man in der Auswahl der Schauspieler

Digitized by Google

rücksichtlich der zur Rolle passenden Figur mit größerer Sorgfalt verführe. Paßt die Gestalt der Rolle an, so ist die Hauptsache gegeben, und alles Uebrige geht leichter und williger von Statten; stehen aber Figur und Rolle in Widerspruch, dann wird mancher tüchtige Kunstgriff erfordert, um auch nur eine nothdürftige Uebereinstimmung und Verschmelzung hervorzubringen. Daß ein Publikum mitunter sich an die der Rolle widersprechende Gestalt des Schauspielers gewöhnt, kann als eine Ausnahme in keinen Betracht kommen.

2) Sprachorgan und Aussprache; eine starke und wohlklingende Stimme, um überall sich verständlich zu machen. Diese Eigenschaft behauptet noch ihren Werth, wenn auch Jugend und Schönheit verschwunden sind.

3) Fertiges und sicheres Gedächtniß. Ohne dieses findet der Schauspieler kaum Zeit, seine Rolle einzulernen, weniger noch zum Nachdenken über dieselbe. Er wird, wie irgendwo gesagt wurde, Allem alsdann den ganz gleichen Anstrich geben und stets unter dem bleiben, was er vorstellt. Zuweilen wird der Mangel an Gedächtniß durch malerische Stellungen und Pausen zu decken gesucht, doch vergeblich; denn die entstandene Lücke zeigt dem aufmerksamen Zuhörer sich auch in dem der Pause nachfolgenden Abstoßen und Auffahren der Betonung, gleichsam um von der unterbrochenen und zerrissenen Periode die Aufmerksamkeit abzulenken u. s. w.; es sind Gedächtnißfehler der Schauspieler, die, wie Dingelstedt bemerkt hat, unter dem Namen Kunstpausen in den Adelstand erhoben worden, und gegen welche die Zuhörer nur aus Gewohnheit nachsichtig sind, die jedoch in keinem griechischen und römischen Theater jemals hätten zum Vorschein kommen dürfen.

Daher nennt Schlegel [3]) reine Aussprache und geübtes Gedächtniß mit Recht das ABC des Schauspielergeschäfts; Schiller sagt das Nämliche in den Briefen an den Freiherrn v. Dalberg; Fr. L. Schmidt [4]) behauptet, die ganze Kunst dessen, der nicht memorirt, beruhe auf dem Souffleur, der alsdann Orakel und Disponent über sein Spiel sey, und Jedermann wird Cooke's Versicherung [5]) beistimmen, daß, wer nicht genau wisse, was er sagen soll, durchaus

nicht wissen könne, wie es gesagt werden soll, weßhalb denn Kultur des Gedächtnisses der erste Schritt zur guten Darstellung bleibe u. s. w.

4) Dauerhafte Gesundheit. Diese Eigenschaft wird von der Natur des Schauspielergeschäfts bedingt, welches, ohne auf die innere Stimmung des Menschen und auf äußere klimatische Einflüsse Rücksicht zu nehmen, in der Ausübung an gewisse festgesetzte Stunden geknüpft ist. Das öftere, meistens eingebildete Kranksein, der Schauspielerinnen insbesondere, ist eine wahre Direktionsplage, der man gleich Anfangs beim Engagement durch abverlangte Gesundheitszeugnisse, oder auch, wie in Frankreich, durch eine Geschäftsordnung begegnen sollte [6]). Daß Letztere durchgreifend ist, oder überhaupt in dieser Beziehung nur Ernst gezeigt werden darf, bewies unter anderen auch die baierische Schauspielergesellschaft, welche unter der Führung des Direktors Carl im Jahre 1825 länger als zehn Wochen auf dem Theater an der Wien in Wien Gastvorstellungen gab, und in dieser ganzen Zeit, außer der Frau Direktrize, kein einziges Mitglied unpäßlich meldete. — Und wie selten die italienischen Sänger und Sängerinnen an solchem Uebel leiden, ist ohnehin bekannt.

Zu den Kenntnissen oder Eigenschaften, welche zu erwerben sind, rechne ich:

1) Kenntniß der Grammatik und der Prosodie der Muttersprache. Wer den Werth der Worte nicht kennt, kann auch den Gedanken nicht erfassen, und es ist in der That nichts trauriger, als wenn Leute, deren Bestimmung es ist, die Meisterwerke der Dichter aufzuführen, nicht einmal den Unterschied der Wortgeschlechter und den Gehalt einer langen oder kurzen Sylbe zu bestimmen wissen.

Ich will hier gar nicht von einer vollkommenen Kenntniß der klassischen Schriftsteller seiner Nation, von der genauen Kenntniß der Dichtkunst und Redekunst u. dgl. sprechen, denn alle solche Forderungen sind rein in die Luft geschrieben, oder wenn ja der Schauspieler Neigung hätte, mit all dem näher bekannt zu seyn, so wäre ihm der Weg dazu schon durch die Kenntniß der Grammatik und der Prosodie gebahnt. Diese aber ist weit unerläßlicher, als

Digitized by Google

2. die vollkommenste Kenntniß der Geschichte und Erdbeschreibung, von welchen ich nur Vorkenntnisse fordere, da die Zeit, welche ihm zum Einstudieren einer Rolle bewilligt ist, vollkommen ausreicht, die geschichtlichen Quellen oder den Rath seiner Vorgesetzten rücksichtlich derselben und des gesammten historischen Grundes der dramatischen Dichtung zu benutzen, und dergestalt allmälig seine geschichtlichen Kenntnisse zu bereichern.

3. Tanzen und Fechten zu erlernen ist aber dem Schauspieler darum nothwendig, um den Körper leicht und anmuthig zu bewegen, und des Degens sich ohne Verlegenheit zu bedienen. Dagegen halte ich

4. Tonkunst und Zeichenkunst für Luruskenntnisse des Schauspielers, in so fern jene dienen soll, den Umfang seiner Stimme zu erkennen und Mißtöne zu vermeiden, und diese, um die Wichtigkeit der Uebereinstimmung eines Gemäldes in seinen Theilen auf der Bühne wahrzunehmen. Das Alles kann durch andere Uebungen ersetzt werden, und Letzteres findet ohnehin keine Anwendung, da der Schauspieler die Uebereinstimmung seiner Bühnenleistung mit einer entworfenen Zeichnung weder zu bewirken, noch zu beurtheilen vermag.

In der Mitte zwischen den natürlichen und zu erwerbenden Eigenschaften des Schauspielers, beiden aber angehörig und die nothwendigste Bedingung seines Geschäfts, steht das Nachahm- oder Nachbildungstalent, ursprünglich zwar angeboren, durch Uebung aber zu erweitern und zu vervollkommnen. Ohne den Besitz dieses Talents ist kein ausgezeichneter Schauspieler denkbar. Je mehr indeß dasselbe vorhanden und ausgebildet ist, um so größer erscheint die Kunstleistung des Schauspielers, wovon alle Virtuosen im Fache ein unbestreitbares Zeugniß geben. Wer kein Nachahmtalent besitzt, muß auf der Bühne entweder nur in seiner eigenen Individualität erscheinen, oder in entschiedener Mittelmäßigkeit beharren.

Daraus, daß man die Sache nicht mit dem rechten Namen belegte, das Schauspiel aus dem Kreise der nachahmenden Künste in das Gebiet der schaffenden Künste übertrug, sind alle jene, bereits gerügten Forderungen an den Schauspieler hervorgegangen. Er sollte

Digitized by Google

außer einer Masse solider Kenntnisse noch eine glückliche Phantasie, Geistesgegenwart, einen gebildeten Verstand, richtige Urtheilskraft und Scharfsinn besitzen, um alle, selbst die verschiedenartigsten und seltensten Merkmale an den menschlichen Handlungen, Leidenschaften und Charakteren zu erfassen und auszuscheiden; ein inniges, feines, treues Gefühl, damit er überall sicher gehe, die Wahrheit nie verfehle und das Schickliche mit festem Sinn sich aneigne; Fähigkeit zum höchsten Schwunge, zur höchsten Kälte, und volles Bewußtseyn bei aller Leidenschaftlichkeit, damit sein Affekt ihn nie über die Gränzen der schönen Natur hinausreiße; scharfe Kenntniß des menschlichen Herzens in den tiefsten Abgründen und alles dessen, was die Menschheit Großes und Edles, Lächerliches und Abscheuliches hat; die Leichtigkeit endlich, das Alles in sich aufzunehmen und mit der täuschendsten Wahrheit und Natürlichkeit darstellen zu können (!) *).

Ich bin völlig überzeugt, daß noch kein Schauspieler der Welt diesen Forderungen genügt hat, oder zu genügen im Stande ist. Sie setzen ein solches Studium voraus, daß bei den herrlichsten Anlagen eine ganze Lebenszeit nicht hinreichen würde, in ihren Besitz zu gelangen. Dann lehrt auch die Erfahrung aller Zeiten, daß dem Schauspieler die Gelegenheit nicht gegeben ist, in die tiefsten Abgründe des menschlichen Herzens hinabzusteigen, und insbesondere das Große und Edle zu erfassen und sich anzueignen; ja es lehrt ferner die Erfahrung, daß selbst große Schauspieler nur ganz oberflächliche Kenntnisse besitzen, von Anthropologie und Psychologie im Grunde so wenig verstehen, wie von der Theorie der Dicht- und Redekunst, vielmehr nur nach einer passenden äußeren Bezeichnung und Ausschmückung streben, welche ein gebildetes Nachahmtalent vollkommen darzureichen vermag.

Außerdem darf nicht vergessen werden, daß die beste theatralische Darstellung einer optischen Täuschung verwandt ist, weil sie vorübereilt und nicht gestattet, daß man ihr einen unwandelbaren Maßstab der Beurtheilung anlege; um so weniger, da sie nur als Bekleidung eines gegebenen Ideals erscheint und bloß den prunkenden äußeren Schimmer von diesem zur Schau legt. Sie borgt die Farben dem Leben ab, stellt aber nur eine Gestalt des Dichters dar, und wenn

Digitized by Google

wir die Farbenmiſchung für ein Ergebniß des Beſitzes jener von dem Schauſpieler geforderten Eigenſchaften halten, dann irren wir gewaltig, indem wir dem Schauſpieler und ſeinen außerordentlichen Kenntniſſen dasjenige zuſchreiben, was ganz einfach die Zeichnung des dichteriſchen Charakters veranlaßt und beſtimmt hat.

Was alſo Dramaturgen und Aeſthetiker in ſolcher Beziehung dem Schauſpieler zumuthen, überſteigt die Gränze der Möglichkeit. Es bedingt Genie's im eigentlichen Sinne und ſogar einen Verein von Genie's, weil oft auch Nebenrollen von entſchiedener Wirkung ſind. Hier iſt kein Kunſtwerk eines einzigen Meiſters vorhanden, dem man die flüchtige oder inkorrekte Behandlung einiger Nebentheile bei ſeinen ſonſtigen Vorzügen zu Gute halten könnte; ſondern eine Darſtellung, in deren Theile mehre Perſonen ſich theilen, welche ſämmtlich Künſtler ſeyn ſollen, und ſowohl in dem Zuſammenfügen der Theile, wie auch in jedem einzelnen Antheil ein Kunſtwerk zu liefern haben.

Wie läßt ſich nun wohl ein Kunſtwerk denken aus vielen Theilen beſtehend, und jeder einzelne Theil desſelben von einem anderen Künſtler gebildet!

Ich will nicht unterſuchen, wer von den als groß geprieſenen Schauſpielern ein wahres Genie geweſen iſt, ſondern nur darauf zurückweiſen, daß bei einer Darſtellung, die aus ſo vielen Theilen zuſammengeſetzt iſt, als die Dichtung Rollen hat, die genialſte Ausführung einer Rolle lediglich an ſich, nicht aber im Zuſammenhange mit den anderen Rollen, als ein geniales Bruchſtück ſich kundgeben kann, wobei gerade darum, daß nur ein Bruchſtück gegeben wird, die Harmonie des Ganzen eben ſo ſehr leidet, als ſie vermißt werden würde, wenn andererſeits jeder Rollenſpieler ein origineller Künſtler wäre.

Denn eine harmoniſche, zugleich natürliche und künſtleriſche, Einheit iſt unmöglich, weil die Verſchiedenheiten der ſchöpferiſchen Individualitäten ſich weder vereinigen noch verſchmelzen laſſen; ſondern jeder Künſtler um ſo gewiſſer ſeinen eigenen Styl hat, als ſeine Schöpferkraft und Virtuoſität ausgezeichnet iſt, und hieraus wäre

Digitized by Google

schon der Beweis zu führen, daß ein aus lauter Genie's bestehender Schauspielerverein die gesammte Harmonie eines dramatischen Dichterwerks in der äußeren Darstellung vernichten müßte.

Die Harmonie des Spiels, bezogen auf die verschiedenen Theile der Dichtung oder auf die Rollen desselben, ist nämlich keine Folge der schöpferischen Künstlerkraft; sie entsteht, wenn eine leitende Hand in den Vorübungen jedem Theile seine Stelle anweiset und ihn nöthigt, seine Persönlichkeit aufzugeben, und sich zum dienenden Mitwirken herzuleihen. Im Schauspielen kehrt demnach das Verhältniß der Kunst sich gänzlich um, indem dasjenige, was anderweit eine Kunstschöpfung bedingt, die freie Selbstthätigkeit des Geistes, hier zum untergeordneten Mittel wird. Auch diesen Umstand hat Göthe längst erkannt und darüber sich in einem Prologe bei Eröffnung des Hoftheaters in Weimar am 7. Mai 1791 also ausgesprochen:

„Bedenken wir, daß Harmonie
Des ganzen Spiels allein verdienen kann
Von euch gelobt zu werden, daß ein Jeder
Mit Jedem stimmen, Alle mit einander
Ein schönes Ganzes vor euch stellen sollen;
So reget sich die Furcht in unsrer Brust.
Von allen Enden Deutschlands kommen wir
Erst jetzt zusammen, sind einander fremd u. s. w.

Leitung und Uebung werden daher ein gutes Zusammenspiel, die Harmonie des Spiels, weit sicherer begründen, als alle Genialität in einer Rolle, neben welcher die übrigen Schauspieler immer nur wie Stümper und Sudler erscheinen könnten. Aber auch diese Leitung wird bei einem jedenfalls bunten Schauspielerverein ohne Ernst und ohne Zwangsmittel kaum möglich seyn. Klagte doch selbst Iffland ausdrücklich, „daß nicht Ein Kammerdiener, nicht Ein Reitknecht, nicht Ein Dümmling von dem Verfasser so nicht anders gedacht ist, wie die hundert und aber hundert seiner Vorgänger, welche schon auf der Bühne gespielt worden sind; daß man sich mit Nachdenken keine Mühe machen will, die Blätter der Rolle zählt, sich anmalt, einen Rock oder Jacke überhängt, die Worte herspricht und Komödie gespielt hat“ [8]). Und wenn wir hieraus auf die Darstellung größerer Rollen zu schließen

Digitized by Google

berechtigt sind, so haben wir sehr Unrecht, von den Schauspielern den Inbegriff aller menschlichen Kenntnisse und Fertigkeiten zu verlangen, vielmehr werden wir nur dadurch, wie Erfahrung zeigt, bewirken, daß jene haarbuschigen Gesellen, nach Shakespeare's treffendem Ausdruck, dem Publikum schon einen Genuß zu gewähren glauben, wenn sie in der durch übertriebene Forderungen ihnen beigebrachten Ueberschätzung auf der Bühne sich spreizen und dabei die Worte, die ihnen der Dichter zu sagen aufgegeben hat, bloß als ein nothwendiges Uebel betrachten [9]).

Jene kurze Anweisung, welche Hamlet seinen Schauspielern ertheilte, enthält mehr Wahrheit, als alle Theorie der Schauspielkunst. Sie ist zwar oft von unseren heutigen Schauspielern wiederholt, schwerlich aber eigentlich verstanden, weniger noch beobachtet worden. Dennoch umfaßt sie alle Vorschriften zu einem guten Schauspieler, weil sie bei dem Gewerbe desselben stehen bleibt und sich in keine übertriebene Kunstsphäre verliert. Diese Anweisung verlangt

1. ein vernehmliches Hersagen der Rede, wie der Dichter es wünscht, ohne das Maul voll zu nehmen;

2. mäßige Bewegungen und Anstand, selbst in den leidenschaftlichsten Scenen, ohne in Kälte zu gerathen;

3. Uebereinstimmung der Worte zu den Geberden und der Geberden zu den Worten;

4. ein Festhalten an dem Natürlichen und ein Verwerfen alles Uebertriebenen.

Wenn ein Schauspieler diese einfachen Regeln zur Richtschnur für sein Spiel nimmt, so wird er wahr und gut spielen, und leichter und früher zum Ziel gelangen, als durch jene ästhetischen Schwindeleien, die nur den Kopf verdrehen und durch vorgehaltene Möglichkeiten ihm eine Wichtigkeit beilegen, die nie zu verwirklichen ist.

Es ist daher auch kein Vorwurf für den französischen Schauspieler, daß er weit mehr Deklamator seiner Rolle ist, wie der deutsche, d. i. mehr sich beschränkt und daran festhält, seine Rolle vorzutragen und mit dem nöthigen Geberdenspiel zu begleiten. Mehr hat auch der Schauspieler eigentlich nicht zu leisten, und mehr wird selbst von

Digitized by Google

Shakespeare nicht gefordert, der die Sache doch wohl verstanden hat. Der Schauspieler hat nicht den Beruf, dem Dichter vorzugreifen oder ihn zu verbessern, er spielt den dichterischen Charakter schon zur Genüge heraus, wenn er denselben gehörig vorträgt und die Gesten seinen Worten anpaßt. Denn in der Charakterbildung ist der Dichter Herr und Gebieter, und in dieser Beziehung äußert der französische Schauspieler allerdings eine größere Achtung für denselben, als der deutsche, der nicht selten, statt wie jener jede einzelne Schönheit des Dichters herauszuheben, ihm Unrecht thut, ihn oft sogar verläßt oder zu sich herabzieht, indem er bloß auf den Effekt im Ganzen hinarbeitet. Dies ist fast immer und um so gewisser der Fall, sobald der Schauspieler seine vermeinte Genialität mit der des Dichters vermischen, d. i. mit seiner Schöpferkraft die Schöpfungen des Dichters beherrschen oder modeln will, woraus Zwittergestalten entstehen, die Keinem von Beiden angehören.

Hat der französische Schauspieler einen neuen Charakter nach seiner Weise bekleidet und zur äußeren Erscheinung auf die Bühne gebracht, dann sagt er, „die Rolle sey von ihm erfunden oder geschaffen (crée)." Dieses Ausdrucks wegen wollen wir mit ihm nicht hadern. Die Rolle oder der Charakter empfängt nämlich hier eine stehende Form, von welcher nicht mehr zu weichen ist, und die jedem Darsteller desselben zum Vorbilde dient. Diese Bestimmtheit der äußeren Gestalt könnte wohl den Weg bezeichnen, auf welchem das Schauspielen zu erlernen ist; denn wo die äußeren Zeichen bereits feststehen, da lassen sich auch für ihre Anwendung bestimmte Regeln ermitteln. Erscheint aber der französische Schauspieler manierirt, so trägt, wie an einem anderen Orte dargethan ist [10]), die Nation die Schuld, allein dem Dichter bringt das keinen Nachtheil, vielmehr empfängt seine Dichtung durch eine im Aeußern sich gleichbleibende Darstellung gleichsam das Plastische eines Kunstwerks und prägt dadurch sich tiefer den Zuschauern ein; woraus hauptsächlich der den Deutschen auffallende Umstand zu erklären ist, daß die Werke Corneille's Racine's u. A. fortwährend auf der französischen Bühne sich erhalten und mit Interesse gesehen werden.

Digitized by Google

Der deutsche Schauspieler dagegen sucht ein Verdienst im Wechsel der äußeren Rollenbezeichnung, und darin bestärkt ihn der einsichtslose Tadel einiger Kritiker, welche nach ihrem hohlen Kunstsystem die an bestimmten Stellen bestimmt wiederkehrende Geberde bei öfteren Wiederholungen einer Rolle für Mangel an Produktivität, für mechanische Beschränktheit erklären. Angenommen aber, die Ausführung einer Rolle wäre ein Kunstwerk, wie will und kann sodann diesem Kunstwerk sein eigentliches Leben genommen werden: die Ruhe, die Sicherheit und die Bestimmtheit des Ausdrucks? Welches Kunstwerk wechselt wohl seinen Ausdruck nach der Laune des Beschauenden? Und hat nicht jeder Künstler schon wohlbedächtig die passendsten Zeichen für die Darstellung seines Gegenstandes gewählt und harmonisch zusammengestellt?

Je mehr man also hier dem Schauspieler Veränderung und Wechsel in der äußeren Bekleidung seiner Rollen anempfiehlt, um so eifriger entzieht man ihm die einzige Stütze, auf welche, wenigstens scheinbar, sein Künstlerthum zu gründen wäre.

Seit länger als einem halben Jahrhundert ist man bemüht gewesen, die Nothwendigkeit zur Errichtung von Theaterschulen zu beweisen; immer jedoch ohne Erfolg. Dieser Umstand muß einen tieferen Grund haben, als gewöhnlich geglaubt wird. Insbesondere bemerken wir, daß kein Staat derlei Anstalten gründet oder fördert, vielmehr ihre Herausbildung anderweit zu erwarten scheint. Setzen wir aber den Fall, daß der Staat wirklich eine Theaterschule eröffnete, wer würde seine Kinder in dieselbe schicken, um sie zu Schauspielern abrichten zu lassen, wenn nicht zugleich die Zukunft gesichert wäre? Die Kinder der Schauspieler kommen hier ohnehin nicht in Betracht; denn diese machen ihre Schule unmittelbar auf dem Theater; von anderen Ständen aber würde doch erst abgewartet werden, ob der Sohn oder die Tochter nicht zu etwas Besserem tauge, als zu einem Gewerbe, das man wohl wie einen Zufluchtsort ansieht, jedoch nicht als ein Ziel, zu dessen Erreichung man sich vorbereiten und hoch ausbilden müsse, und zwar darum nicht, weil von der einen Seite die gegenwärtig auf der Bühne befindlichen selbst ausgezeichneten

Digitized by Google

Glieder jene Ausbildung auch nicht sich angeeignet haben [11]), und andererseits die fernere Existenz höchst zweifelhaft, wenigstens nicht gesichert ist.

Von dem Augenblick an, wo ein Staat Theaterschulen errichtet, müßte er auch dem Schauspieler und seinem Gewerbe einen bestimmten Rang ertheilen, das ganze bisherige Theaterwesen umstürzen und neu gründen. Was sollte alsdann mit den vorhandenen, nicht geschulten Schauspielern geschehen? Sollten sie im Voraus schon an den Prärogativen Theil nehmen, die der Staat durch Schulen allererst erzwecken will? Werden sie nicht ihre Ansichten und ihre Grundsätze auf die anwachsenden Jünger fortzupflanzen suchen? Werden diese dafür nicht um so empfänglicher seyn, da jene Veteranen, ohne einen Schulkurs gemacht, ohne mit einer wissenschaftlichen Vorbildung sich befaßt, oder dieselbe später sich angeeignet zu haben, zu Beifall und guten Gagen gelangt sind? — Oder soll der Staat, wenn die jüngere Generation heranwächst, die alten Schauspieler entfernen? Das kann er füglich nicht; denn sie haben ein Recht auf ihre Existenz, weil sie ein vom Staat genehmigtes Geschäft trieben, welches nur einer künstlerischen und moralischen Verbesserung vermittelst errichteter Schulen unterzogen werden soll. Der Staat müßte sich also die Last auflegen, die Veteranen allmälig zu pensioniren, ohne sie darum außer Verbindung mit der Pflanzschule zu bringen und ihren Einfluß auf dieselbe zu hemmen.

So treiben alle theatralischen Schul- und Bildungspläne sich in einem Zirkel herum, und ihre Realisation setzt immer voraus, „daß die Bühnen eine Staatsanstalt und ihre Zahl bestimmt werden müsse.“ Alsdann aber müßte sich auch wohl die Zahl der Zöglinge nach der Zahl und dem Umfange der Bühnen richten, und der Unterricht gleichförmig sich über alle Theile eines Staats, oder aller Staaten verbreiten, damit die Einen nicht ernten, wo Andere gesäet und gepflanzt haben. Da indeß die Beschaffenheit der Bühnen, wären sie selbst eine Staatsanstalt, dennoch abhängig ist und bestimmt wird von der Beschaffenheit der dramatischen Dichtkunst und von dem Charakter und sittlichen Zustande der Nation, so würden sie, die Bühnen, ihre eigentliche Richtung wieder von dem Stande der jedesmaligen Kultur im Volke

Digitized by Google

empfangen, und in dieſer Beziehung wahrlich nicht mehr leiſten, als unter den jetzigen Verhältniſſen.

Welchen Nutzen haben wohl die Verſuche gewährt, die man mit Theaterſchulen anſtellte? Gingen aus Garrik's und Müller's Theaterſchule, aus der Ecole dramatique in Petersburg größere Virtuoſen hervor, wurde eine Verbeſſerung des Schauſpielweſens überhaupt erzweckt? Wird dieſes Ziel erreicht werden durch die wöchentlichen Darſtellungen, welche der Direktor des Conſervatoriums der Muſik in Paris, Auber, von ſeinen Zöglingen und zwar gegen Bezahlung geben läßt, oder durch das Gymnase Castelli in Paris, deſſen Stifter mit einer Truppe von acht und zwanzig Schauſpielern, Pantomimen und Ballettänzern in einem Alter von 5 — 13 Jahren, bereits (1842) die Rheinprovinzen durchzog? Ich habe die Unausführbarkeit des Vorſchlags, das Theater zu einer Staatsanſtalt zu erheben, bereits genügend dargethan, und darum mögen die gegebenen Andeutungen auch auf die Schwierigkeit hinweiſen, welche ſelbſt einer Errichtung von Schauſpielerſchulen im Wege ſteht, und je tiefer man in die Sache einzudringen bemüht iſt, um ſo geneigter wird man zu glauben, daß es nicht einmal der Mühe werth ſey, durch eine erweiterte theoretiſche und praktiſche Vorbildung, gleichſam in einer dramatiſchen Akademie, eine Verbeſſerung des Schauſpielweſens auch nur zu verſuchen.

Erwägt man nämlich ohne Vorurtheil, was einem Schauſpieler zu wiſſen nöthig und bereits oben angedeutet iſt, ſo wird man leicht gewahr, daß alles Erforderliche in vorhandenen Schulen gelehrt und gelernt wird, und die Fertigkeit des Tanzens und Fechtens ſehr füglich ohne eine Theaterſchule zu erwerben iſt. Es wird daher vom Staate zu viel verlangt, wenn er ſolche Schulen errichten und dadurch den Aufwand vermehren ſoll, den ohnehin ſchon das Theaterweſen verurſacht. Für eine Anſtalt des Vergnügens, denn eine andere kann die Bühne nicht ſeyn, hat er bereits genug gethan, und da die geſammte Disziplin der Mitglieder von ihm in die Hände der Direktionen gegeben iſt, ſo bleibt es deren Pflicht, nicht nur die gehörige Auswahl bei der Anſtellung neuer Mitglieder zu beobachten und Jeden abzuweiſen, der die Vermuthung der Liederlichkeit vor ſich hat, ſondern ſelbſt

Digitized by Google

die dem Schauspieler nöthige Vorbildung zu fordern und ihn dieserhalb einer Prüfung zu unterwerfen. Wenn also auch Direktionen sich nicht durch Jugend und Gestalt abfinden lassen, oder bei der mitunter gemachten Erfahrung sich nicht beruhigen, daß Jemand ein recht tüchtiger Schauspieler oder ein so genannt großer Künstler werden könne, ohne das Mindeste gelernt zu haben, so sind doch Theaterschulen überflüssig. Denn wer seine gewaltige Neigung, die Bühnenbreter zu betreten, nicht besiegen kann, der mag sich auch die Mühe nicht verdrießen lassen, dasjenige sich anzueignen, was ihn dazu geschickt macht. Wird doch seine Leistung ohnehin gleich bezahlt und von ihm nicht einmal eine Probe- oder Lehrzeit verlangt, obgleich eine solche einzuführen den Direktionen nicht dringend genug empfohlen werden kann.

Endlich muß die Forderung an den Staat, Theaterschulen zu errichten, auch darum aufgegeben werden, weil er die Bühne weder für eine Sittenanstalt, noch für eine Anstalt zur Geschmacksverbesserung anerkennt. Er gibt solches deutlich und unbezweifelt dadurch kund daß er die gesammte Theateranstalt, Sachen und persönliche Dienstleistungen Demjenigen in Pacht überläßt, welcher der Mindestfordernde ist. Worin besteht nun das Wesentliche des Pachtkontraktes? Gehören nicht die Dienste, welche der Pachter nach Beschaffenheit des Pachtstücks zu verlangen berechtigt ist, zum Sachenrechte? — Können Kunst- und Unterrichtsanstalten in Pacht gegeben werden?!

Dem wirklich verdienstvollen Schauspieler, der zugleich ein rechtlicher Mensch ist, wird deßhalb die öffentliche Achtung nicht entzogen; er wird jedoch sein Verdienst nicht sowohl in seinem Gewerbe, als in der gewissenhaften Erfüllung seiner eingegangenen Verpflichtungen und in seiner Rechtlichkeit zu suchen haben. Bei solchen Eigenschaften ist jedes Geschäft ehrenwerth, und im Besitze derselben wird gerade ein Schauspieler um so mehr ausgezeichnet werden, als er dadurch das wahre Vergnügen der Zuschauer befördert und erhöht, indem er die Hindernisse beseitigt hat, welche der Wirkung seines Spiels, in persönlicher Beziehung, sonst entgegen zu treten pflegen.

Für die Pflanzschule der Schauspieler bleibt indeß noch ein Ausweg übrig. Man hat die Verdienste des in Hamburg 1816

Digitized by Google

verstorbenen Schauspieldirektors und vielseitig gebildeten Mannes Friedr. Ludw. Schröder allgemein anerkannt, und wird daher wohl auch seiner Ansicht über jene Pflanzschulen eine gerechte Würdigung nicht versagen. „Meine lange Erfahrung," versichert er [12]), „hat mich die Ursachen bemerken lassen, warum die Kinder der Schauspieler so selten wahre Künstler werden, und ich rathe daher folgende Maßregeln an:

1. Man muß sie Anfangs nur Stücke sehen lassen, in denen Kinder vorkommen, wenn diese sittlichen Inhalts sind.

2. Man muß sie äußerst selten zusehen lassen, damit die ersten Eindrücke nicht zu schnell durch andere verwischt werden.

3. Man muß nie zugeben, weniger noch ermuntern, daß sie Leidenschaften erwachsener Personen nachäffen, weil die Nachäfferei des Zorns, der Wuth u. dgl. auf ihr ganzes Leben Einfluß haben kann.

4. Man muß sie nicht das sogenannte Deklamiren treiben lassen, weil man immer in der Manier, der Sprache, den Mienen, den Abrichter erkennt, und ein so abgerichtetes Kind gewöhnlich ein Affe bleibt.

5. Da Kinder größtentheils eine hohe kreischende Stimme haben und oft behalten, so muß man sie gewöhnen, etwas tiefer zu sprechen.

6. Man muß schnelles Reden untersagen und sie gewöhnen, jede Sylbe vernehmlich auszusprechen.

7. Man muß sie nur lehren, die Hauptgegenstände als Himmel Erde, den Kopf, das Herz, den äußeren Gegenstand zu bezeichnen, und die übrigen Bewegungen ihnen selbst überlassen. Der einsichtsvolle Lehrer wird finden, daß sie von selbst weit mehre machen, als nöthig sind, und diese zu vermeiden suchen.

8. Sobald das Kind lesen kann, muß es seine Rolle selbst lernen, nachdem es vorher von dem Zusammenhange unterrichtet ist. Dann verbessere man die Fehler und zergliedere das Wahre und Unwahre seines Vortrags.

9. Sie müssen durchaus nur ihrem Alter angemessene Rollen und keine erwachsener Personen spielen. In der ganzen Natur ist ein Fortschreiten, das Kind reift ebenfalls nur allmälig.

Digitized by Google

10. Es ist schädlich, wenn ein Kind seine Aeltern eine Rolle laut lernen hört, denn es wird sich lieber mit einer Rolle erwachsener Personen, als mit der eines Kindes beschäftigen."

„Dazu," schließt Schröder, „eine gute Erziehung des gewöhnlichen Lebens und ich bin überzeugt, daß es Deutschland in zehn bis fünfzehn Jahren nicht an wahren Künstlern fehlen wird."

Wenn nun die Befolgung dieser zehn einfachen Regeln nebst einer guten Erziehung des gewöhnlichen Lebens hinreichen, wahre Künstler zu bilden, was bedarf es dann der Schulen und Akademien im großen Styl? Die Gesellschaft eines stehenden Theaters mag also eine eigene Kinderschule errichten, deren Leitung der Direktor oder ein verständiges Mitglied übernehmen kann, und so wird sich ohne Zeit- und Kostenverlust eine ausreichende Hilfe für die Theater überhaupt ergeben, zumal auch in der Folge Fälle nicht ausbleiben werden, wo Personen aus anderen Verhältnissen, sey es aus innerem Drang oder sonstigen Ursachen getrieben, in die der Bühne übertreten.

Was ist aber am Ende von einer Kunst zu halten, in welcher so überaus geringe Mittel ausreichen, wahre Künstler zu bilden? Nicht mehr und nicht weniger, als daß sie ihren angesprochenen Kunst-, Bildungs- und Erziehungs-Charakter aufgeben und ihren Wirkungskreis auf ein leichtes, angenehmes und möglich anständiges Vergnügen des Publikums beschränken muß.

Anmerkungen.

[1]) Organisations-Lexikon für das Hoftheater in Hannover (von Holbein), Artikel: „Rollenfächer."

[2]) Betrachtungen über sich und die dramatische Kunst ꝛc. Bd. 2. S. 8 ff.

[3]) Vorlesungen u. s. w. Bd. 2. S. 63.

[4]) Dramaturgische Aphorismen, Hamburg, 1820. 8.

[5]) Grundsätze der dramaturgischen Kritik, aus dem Englischen von Engelbrecht. Lübeck, 1777. 8.

[6]) Im Fragment d'un miroir brisé, Paris, 1823, wird von einer Vorstellung der Vestalin in Berlin erzählt, Madame Milder sey in der Rolle der

Digitized by Google

Julie unwohl geworden, und die sie ersetzende Madame Schütz bald darauf in Konvulsionen gefallen. „Pareil accident," fügt der Erzähler bei, „n'est jamais arrivé en France. Il faudrait pour qu'il eut lieu à l'Opera de Paris, que toutes ces dames se trouvassent grosses en même temps. Les réglements y ont pourvu; ainsi ne manque-t-on jamais de Vestales."

7) Dr. H. H. Claudius, Abriß der Vortragskunst, Abschnitt IV. S. 131, Hildesheim, 1810. 8.

8) In dem früher bereits angeführten Circulare.

9) Schlegel in seinen „Vorlesungen über dramatische Kunst u. s."

10) Abhandlung Nro. II., wo von dem Idealisiren des Schauspielers die Rede ist.

11) Koller in seinen „Aphorismen für Schauspieler und Freunde der dramatischen Kunst" §. 59, Regensburg 1801, 8., schützt finanzielle Rücksichten vor, die den Staat von der Errichtung solcher Theaterschulen abhalten; offenbar wohl irrthümlich. Der Staat erkennt keinen Nutzen in ihnen. — Schütze bemerkt im „Satyrisch-ästhetischen Wörterbuch für Schauspieler und Theaterfreunde," Hamburg 1800, 8. Vorrede S. 4. „Schulen und Akademien für Schauspieler gehören zu den Entbehrlichkeiten, da, wie wir sehen, viele Damen und Herren, ohne je in eine rechtliche Knaben- oder Mädchen-, geschweige Kunstbildungsschule gegangen zu seyn, in Proben und Vorstellungen gehen und uns von den Bretern herab belehren und belustigen u. s. w." — Und das ist ganz ernsthaft zu nehmen.

12) Riccoboni und Schröder, Vorschriften über die Schauspielkunst, §. 15, Leipzig, 1821. 8. — Weitere Belege aus der uns näher liegenden Zeit anzuführen halte ich für überflüssig; die Sache selbst ist gleichsam unwandelbar.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google